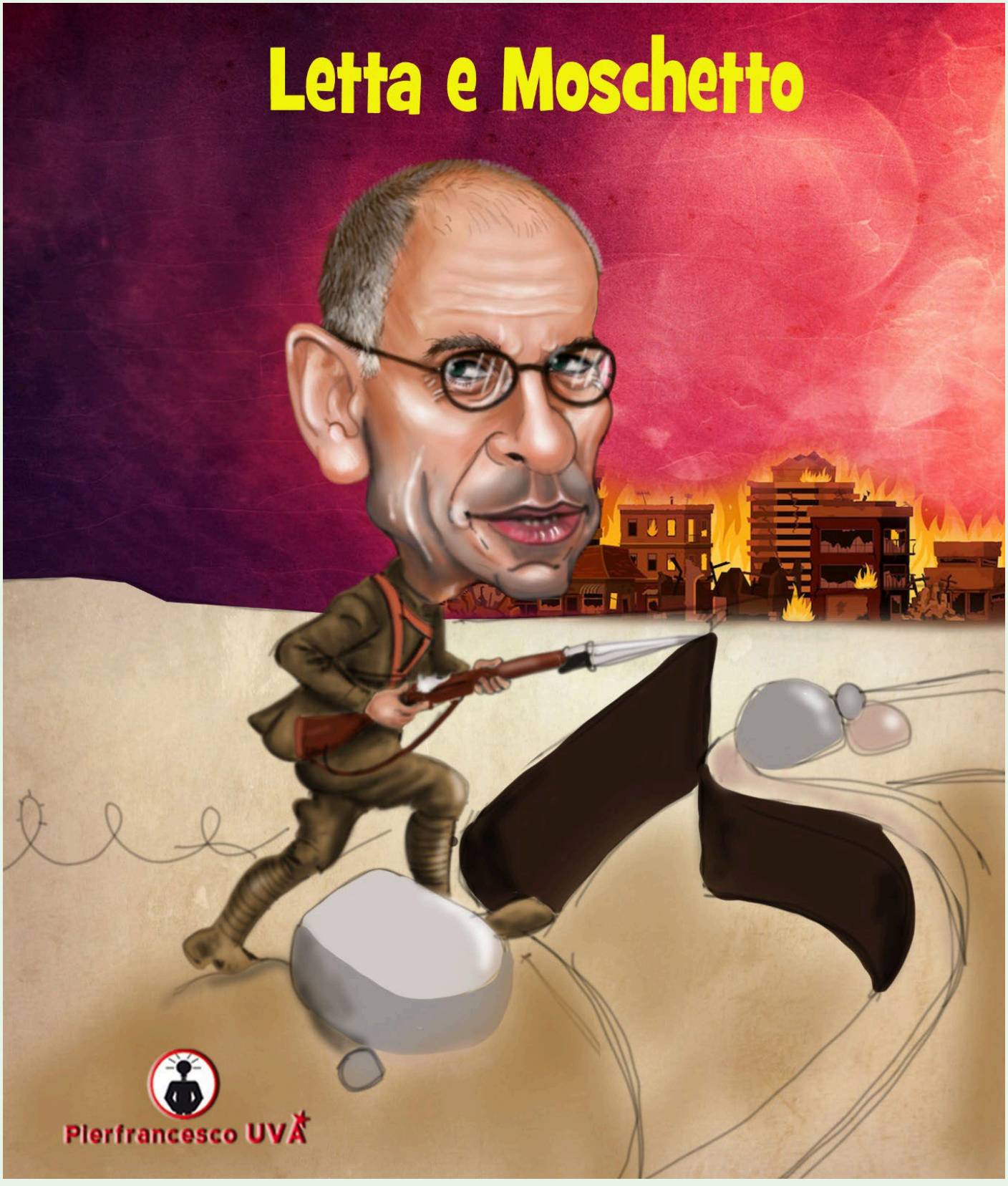
Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XI

N. 106 | Giugno 2022 | ISSN 2431 - 6739



"Letta e Moschetto" (giugno 2022) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Guerra senza fine

Natalino Piras

Dobbiamo stare nella contingenza o, come dice il premio Nobel Wisława Szymborska in un suo considerare la guerra con sguardo insieme partecipe e distaccato, battaglie che si succedono in alterata sequenza cronologica: «la realtà esige che si dica anche questo: la vita continua, continua a Canne e a Borodino, a Kosovo Polje e a Guernica». E poi: Gerico, Pearl Harbour, Hastings, Cheronea, Verdun, Azio, Hiroshima, Macieojwice, eccetera. Senza soluzione di continuità, come un curvare del tempo storico verso la ripetizione di quanto anni, secoli, pure millenni, è già accaduto, magari in differenti luoghi, paesi, città, continenti. Una guerra senza fine. Tutte battaglie sanguinose durate un giorno o forse più a significazione di tante, tantissime guerre. La Guerra dei trent'anni, tra cattolici e protestanti, 1618-1648, in una Europa già devastata, messa a ferro e fuoco da scismi, inquisizioni e caccia alle streghe del secolo precedente. È la guerra cui fa riferimento *Notte lucente notte*, sonetto di Andreas Griphyus, presaga dell'attuale guerra in Ucraina. Fu una delle più sanguinose, coinvolse regni e imperi per l'affermazione del loro dominio, assoluto. Una stima dice che i morti furono intorno ai 15 milioni. La Guerra dei Trent'anni ebbe tra le sue conseguenze anche la peste che nel 1630 devastò l'Italia, portata dai lanzichenecchi, la peste che racconta Manzoni nei *Promessi sposi*.

Andreas Gryphius è nella notte, nel cuore di tenebra. «*Mentre che vivi, sbagli. La strada tutta ostacoli, non fa andar dritto nessuno. Quello che vuoi trovare è errore: errore che ti può chiudere la mente. Quello che infiamma il cuore è solo follia vana. Guardate, miseri, quel che cercate. Perché affannarsi tanto? Per quel che carne, sudore e sangue, ricchezze, peccati, cadute e dolore non trattiene; ecco scompare quando chi li ha sale la barca della morte. Sbagliate nel dormire, sbagliate nel vegliare, sbagliate nel dolore, sbagliate anche nel riso, nel tener questo da vile, quell'altro per prezioso, l'amico per nemico, il nemico da amico, nel rigettare la gioia, nel preferire la pena, finché la morte vi libera da errare*».

Una sceneggiatura che tanti film, fatti e da fare, regge. Nei 15 milioni di morti che causò la Guerra dei Trent'anni, molti, moltissimi, quasi tutti, tutti, anche i soldati dei fronti contrapposti, erano civili, mandati al massacro senza essere parte in causa, solo carne da cannone, ossa humiliata, corpi da umiliare, neppure anime da suffragare.

La Guerra dei cent'anni, 1339-1453, tra Francia e Inghilterra, è il tempo di Giovanna d'Arco, tra le più intense al cinema, molti le opere, quella interpretata da Renée Falconetti nel film muto del 1928 di Carl Theodor Dreyer da un romanzo (1925) di Joseph Delteil. Giovanna d'Arco sentì delle voci che la spinsero a prendere le armi contro gli inglesi nella Francia occupata. Era un'umile ragazza di campagna. Diventò la Pulzella d'Orleans e bruciò viva, a Rouene, il 30 maggio 1431, nel rogo dell'intolleranza, del fanatismo religioso acuito dal tribunale dell'Inquisizione, della bestia umana.

"La Grande Armata che attraversa la Berezina" (1866) di January Suchodolsk, Museo Nazionale di Poznan

Tutto viene sconvolto dalla guerra che è l'impulso a uccidere il proprio simile quale alberga nel cuore di tenebra dell'umanità, dalla sua fondazione. Le guerre finiscono tutte per somigliarsi: dal massacro di Canne (2 agosto del 216 a.C.), in Puglia, per stare sempre nel tema della *realtà esige* della Szymborska, l'ultima vittoria di Annibale contro i romani, sino all'atomica che il 6 e il 9 agosto 1945 a Hiroshima e Nagasaki imprime l'ombra delle persone sulle pietre. Passando per Macjeojwice dove gli insorti polacchi furono sbaragliati, il 7 ottobre 1794, dall'armata dello zar di tutte le Russie comandata da un generale, Suvorov, che invase Varsavia, archetipo di diversi generali oggi al servizio di Putin, invasori e distruttori dell'Ucraina.

Ci sono, nella sequenza della Szymborska, le bombe che il 26 aprile 1937, gli aerei nazisti buttarono su Guernica, città basca, episodio della guerra civile spagnola (1936-1939) reso immortale, una serie di corpi disarticolati e scomposti, da Pablo Picasso.

Inascoltate le voci di contrasto, quella di Benedetto XV che dice essere la grande guerra del '15-18, la prima mondiale, «un inutile massacro». La voce di Giuseppe Ungaretti, soldato al fronte sempre in quella guerra: «*Cessate di uccidere i morti. Non gridate più, non gridate. Se li volete ancora udire. Se sperate di non perire. Hanno l'impercettibile sussurro. Non fanno più rumore del crescere dell'erba, lieta dove non passa l'uomo*».

Gerico, per tornare alla Szymborska, nell'Antico Testamento è la città conquistata da Giosuè succeduto a Mosè, le mura abbattute dal suono delle trombe. È il mito della guerra che si sovrappone alla storia. L'archeologia dice che le mura di Gerico non furono abbattute dal suono delle trombe del popolo eletto che dopo aver vagato anni e anni nel deserto alla cerca della terra promessa si armava adesso ad esercito, diventava forte da inerme e schiavo che era stato per secoli, nell'Egitto dei faraoni. Altri fattori, invece che le trombe, magari pietre e massi lanciati da catapulte, sono serviti ad abbattere le mura di Gerico, oggi città della Cisgiordania che insieme al fiume dove Gesù venne battezzato da Giovanni continua ad avere molto filo spinato come confine, come orizzonte di guerra, sia che guardi ai monti degli antichi moabiti sia ai boschi del Libano pure presenti nella *realtà esige* della Szymborska.

Dove si colloca anche la battaglia di Borodino, a 125 chilometri da Mosca, combattuta, il 9 settembre 1812, dai soldati russi comandati dal generale Michail Kutuzov, che fu con Suvorov a Macieojwice, contro l'armata napoleonica che aveva invaso la Russia, destinata ad essere sconfitta, dopo l'illusione della vittoria, dal «generale inverno». La battaglia di Borodino, una delle più sanguinose di tutti i tempi, costò 80 mila morti in un solo giorno. La racconta Lev Tolstoj, discendente di Kutuzov, generale contadino, nell'immortale *Guerra e pace* (1869), ripresa al cinema attingendo dal romanzo storico, tra i più significativi film, stesso titolo, quello realizzato nel 1956 dall'americano King Vidor e quello del 1967 del sovietico Sergei Bondarchuk, autore nel 1970 del monumentale *Waterloo*, la battaglia, 18 giugno 1815, morti tra i 25 e i 27 mila, che segnò la definitiva sconfitta di Napoleone Bonaparte, persona di guerra per antonomasia. A Napoleone, poco pesava sulla coscienza il massacro di migliaia e migliaia di soldati, amici e nemici, mandati a morte solo per il suo desiderio di conquista. Sempre in *Guerra e pace*, sempre nella battaglia di Borodino, Tolstoj attribuisce a Napoleone grandezza d'animo quando, contemplando la morte in battaglia (ma si rivelerà morte illusoria) del principe Andrej, esalta

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

postura e gloria di chi muore per la patria, bandiera in pugno: «Ecco una bella morte!» Quale tragica menzogna.

Il 7 dicembre 1941, per tornare ancora alla Szymborska, ci fu l'attacco senza preavviso, proditorio, dell'aviazione giapponese contro gli americani di stanza a Pearl Harbor, nelle Hawaii. Il giorno, nefasto per gli Stati Uniti, che segna la causa dell'entrata in guerra degli americani nel secondo conflitto mondiale, è narrato al cinema diverse volte. Ma ce ne corre tra la spettacolarità mortuaria, intrisa di deleterio patriottismo guerrafondaio di *Pearl Harbor* (2001) di Michael Bay e l'intensità tutta tessuta su segnali di presagio, in fondo rifiuto della guerra, in *Da qui all'eternità* (*From Here to Eternity*, 1953) di Fred Zinnemann dall'omonimo romanzo (1951) di James Jones.

La battaglia di Hastings, in Inghilterra, il 14 ottobre 1066, 8000 morti, mise fine alla dinastia sassone di Aroldo II sconfitto dal normanno Guglielmo il Conquistatore. *L'arazzo di Bayeux*, tessuto nell'XI secolo dai monaci dell'abbazia di Sant'Agostino a Canterbury, ne racconta la sequenza come in una pellicola. Cheronea, in Beozia, Grecia centrale è luogo di due battaglie. La prima, 338 a.C. segna lo scontro tra Filippo II di Macedonia e altre città confederate con Tebe e Atene, l'altra, 86 a.C., è la vittoria di Silla contro Archelao, generale di Mitridate, re del Ponto.

A Verdun, lungo tutto il 1916, ancora la prima guerra mondiale, i soldati francesi, i *pilous*, per via della barba lunga, tanto simili ai sardi che sul fronte del Carso combattevano lo stesso nemico, gli austroungarici, diventati leggenda perché *chin su pilu in su coro*, col pelo nel cuore tanto erano feroci e terribili negli assalti all'arma bianca, passavano sui cadaveri dei loro commilitoni appirati nelle trincee. Azio, in Grecia occidentale, 2 settembre 31 a.C., scontro navale nella guerra civile tra Ottaviano e Marco Antonio e Kosovo Polje, la Piana dei Merli dove nel 1389 una coalazione cristiana combatté contro i principi della Serbia Moravica e dove nel 1488 sempre un'armata cristiana si contrappose a un'altra ottomana, chiude la sequenza della Szymborska. Sequenza circolare subito riaperta da altre guerre e battaglie che continuano, oltre la poesia, contro l'animo e la voce dei poeti, a succedersi senza soluzione di continuità.

Una proverbiale constatazione presente in ogni luogo-tempo e che in lingua sarda suona come *morte iscoberit vida*, la morte scopre la vita, dice di quanto tragico paradosso ci sia nella guerra. Che vita è quella che viene dalla guerra?

"All'ovest niente di nuovo" (1930) di Lewis Milestone

Ce lo spiega il cinema, ancora al tempo del muto, quando le sequenze provenienti da diversi campi di battaglia, il bianco/nero in rappresentanza di tutti i colori di sangue che si mangiano il verde dell'erba e il giallo forte dei campi mietuti da nostra sorella morte, sono accelerate. E i soldati, i comandanti e le truppe si muovono come in passo caricaturale, grottesco. L'alterazione cinematografica, dovuta a uno scarto della visione, è però in fondo il vero tragico-grottesco della guerra, la realtà dell'assurdo come condanna a morire di morte violenta, per migliaia e migliaia di fantaccini, su tutti i fronti, imposta e continuamente aumentata dalla criminale follia di generali, ufficiali, subalterni. La prima guerra mondiale è il paradigma di questa assurda follia, raccontata, per tutti i fronti, amici e tra di loro contrapposti, dai classici film dell'antimilitarismo e che ancora oggi fanno scuola: *Westfront 1918* (1930) di Georg Wilhelm Pabst, dal romanzo *Quattro fanti* (*Vier von der Infanterie*) di Ernst Johannsen, e, sempre sul fronte tedesco, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) di Lewis Milestone e tutti i remakes, dall'omonimo romanzo (1928) di Erich Maria Remarque, *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, 1954) di Stanley Kubrick, dall'omonimo romanzo (1935) di Humphrey Cobb, fronte francese, *Per il re e per la patria* (*King and Country*, 1964) di Joseph Losey, e l'epigono *1917* (2019) di Sam Mendes, fronte inglese, *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi dal capolavoro qui più volte richiamato, *Un anno sull'altipiano* (1938) di Emilio Lussu, fronte italiano, e, passando alla seconda guerra mondiale, fronte giapponese, *L'arpa birmana*

"Un anno sull'Altipiano" (1938) romanzo storico di Emilio Lussu

(*Biruma no tategoto*, 1956) di Kon Ichikawa, dal romanzo di Michio Takeyama, come emblema di un pacifismo possibile che la guerra attuale in Ucraina, più tutte le altre guerre in corso rendono impossibile.

In fondo narrano tutti, sempre, la stessa guerra, tutto l'orrore che nella logica delle rifrazioni è il tema dominante di *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, adattamento alla guerra del Vietnam di *Cuore di tenebra* (*Heart of Darkness*, 1899-1900) di Joseph Conrad su quanto è stato ed è causa di infinita guerra il colonialismo europeo in Africa, nel Congo, il territorio e il fiume, «arteria scintillante nel cuore del mondo». E ancora la prima guerra mondiale come corpi ridotti a moncherini in *E Johnny prese il fucile* (*Johnny Got his Gun*, 1971) di Dalton Trumbo, sceneggiatore, a prendere dall'omonimo romanzo (1951) di Howard Fast, di *Spartacus* (1960) dove è stato il produttore-interprete Kirk Douglas a mandar via Anthony Mann e chiamare a dirigerlo Stanley Kubrick.

La battaglia finale che gli schiavi affrontano è descritta nelle sue geometrie, le legioni romane che aprono e chiudono per ricomporsi in compatta formazione, un intero battaglione dell'esercito spagnolo a fornire le comparse, è ripresa, con molto più dettaglio di violenza nella scena iniziale del *Gladiatore* (2000) di Ridley Scott.

È lo spettacolo della guerra. «Lo spettacolo ci diverte», constata il distacco ironico di Wisława Szymborska. La guerra è insita nel cuore di tenebra dell'umanità.

Natalino Piras

Parte dell'arazzo di Bayeux, tessuto ricamato realizzato in Normandia o in Inghilterra nella seconda metà dell'XI secolo, descrive per immagini gli avvenimenti chiave relativi alla conquista normanna dell'Inghilterra del 1066, culminanti con la battaglia di Hastings. Costituito di varie pezze per una lunghezza totale di 68,30 metri

Pasolini si addentra in Matteo: perché, come, dove

Un personale contributo analitico al centenario

Nuccio Lodato

Nella primavera del 1966 "Sipario" che, sotto la direzione nominale del suo editore Bompiani, e quella effettiva dell'immenso Franco Quadri era probabilmente, in quegli anni, la più bella rivista di spettacolo mai concepita in Italia, affidò all'altrettanto formidabile trio Kezich-Augias-Cosulich un'inchiesta-questionario ad ampio spettro sul tema *Cinema e teatro*. Venne coinvolto il fior fiore dello spettacolo italiano dell'epoca: ma mi è rimasta impressa la memorabile replica lapidaria di Pasolini alla domanda sul tema: "Chiunque può fare l'attore cinematografico". Risposta esatta ed estremamente condivisibile, come l'allora relativamente recente esperienza del neorealismo attestava, e come l'ancor fresco neofita della regìa aveva già dimostrato nei fatti: Citti in *Accattone* e *Mamma Roma*, Garofolo/Garofalo nel secondo film, Cipriani ne *La ricotta*, Davoli in *Uccellacci e uccellini* ne erano esauriente testimonianza. Ma carta -anzi, pellicola...- cantava anche coi numerosi amici "intellettuali" coinvolti via via in quei titoli come interpreti: l'Adele Cambria/Nannina e la detenuta anonima Elsa Morante in *Accattone*, il prete di Volponi in *Mamma Roma*, il "dentista/dantista" Gabriele Baldini e l'"ingegnere" Riccardo Redi in *Uccellacci*. A tutti, per taumaturgia registica, riusciva a non sfigurare assolutamente, pur ritrovandosi accanto la pur allora quasi principiante Asti nel primo film, addirittura la Magnani nel secondo e persino Totò nell'ultimo: per non dire del "regista" Welles e delle "attrici" Betti e Aldini ne *La ricotta*.

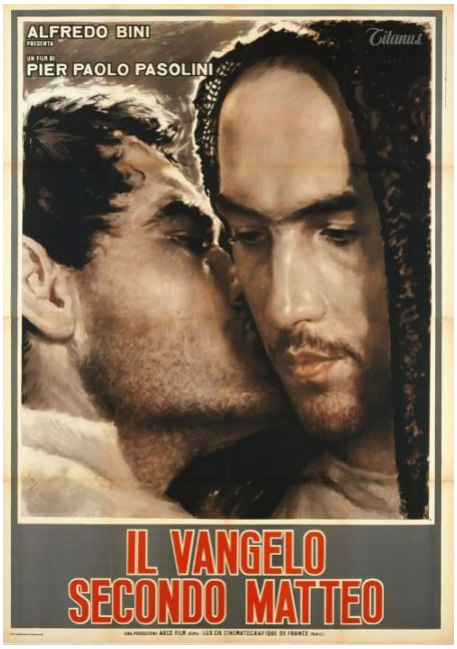
Ma il trionfo sublimante la teoria pasoliniana era stato, due anni prima dell'inchiesta, *Il Vangelo secondo Matteo*, dove l'autore aveva schierati fianco a fianco, senza il ben che minimo ricorso al campo professionale degli attori, colleghi letterari promossi ad apostoli (Gatto, Siciliano, Agamben), a sommi sacerdoti (il Caifa di Wilcock) o addirittura a regnanti (l'Antipa di Francesco Leonetti). Per non dire della formidabile intuizione di affidare alla madre Susanna il ruolo di Maria vergine anziana (coincidenza che si sarebbe rifratta sull'intero resto, poco più che decennale, della vita di Pasolini, fino all'atrocissima modalità della sua scomparsa con lei sopravviventegli). Ancora più irresistibile la scelta, poco più che casuale, di promuovere a Gesù di Nazareth lo studente spagnolo antifranchista Enrique Irazoqui: sul suo straordinario viso, che metteva in mora secoli di iconografia cristologica conformista, si sarebbe edificato stratificandosi di sequenza in sequenza il capolavoro assoluto pasoliniano.

Nell'estate del 2013 Marco Cicala del "Venerdì" di "Repubblica" ebbe l'idea di rintracciarlo, scovandolo, ormai alle soglie della settantina, a Cadaquès, in Catalogna, divenuta sua abituale dimora. Un'intervista perigliosa, rapportantesi insieme alla verità effettuale, come in più passaggi al dubbio gusto ai limiti del gossip, ma che ebbe se non altro il merito di far luce sulle modalità con le quali lo studente di Barcellona e militante comunista clandestino sotto Franco, in missione politica segreta in Italia, venne scelto al volo da Pasolini, che era stato da lui avvicinato per tutt'altre ragioni.

E' proprio la forza del volto di Irazoqui, divenuto perenne suo malgrado, a indurre e a guidare una rilettura ammirata del *Vangelo*, favorita dalla meritoria riedizione che Mustang Entertainment/Medusa ha appena offerto, recuperando la versione restaurata dal progetto "Cinema Forever" già commercializzata dalla Warner Italia nel 2013 e nel frattempo esaurita. Ma rivedendolo, risorge spontanea la preminenza di un altro interrogativo (lo confesso, mi solleticava da anni, senza essere il solo). Il tornare a un tentativo di comprendere minuziosamente, nei dettagli, il rapporto intercorso tra Pasolini "sceneggiatore" e regista, e il testo attribuito dalla tradizione all'apostolo.

Sceneggiatura e regìa di Pier Paolo Pasolini: appunto. Così recita il penultimo dei ventidue cartelli che, nel classico bodoniano nero su sfondo candido- mai abbandonato da *Accattone* a *Salò*: coerenza grafica anticipatrice, se si vuole, di quella analoga di Woody Allen...- offrono i titoli di testa del film. (Lo segue il conclusivo dalla proverbiale dedica: *Alla lieta, cara, familiare memoria di Giovanni XXIII*).

Vero come il suo cinema, per intuibili ragioni, non abbia mai necessitato di altri sceneggiatori (nel '68, con *Teorema*, la contestata prima veneziana precedette addirittura la decisione di pubblicarne la sceneggiatura-romanzo). Ma nel caso specifico del *Vangelo* la precisazione attributiva permane piuttosto sensazionale, perché, a ripetute dichiarazioni programmatiche e asserzioni a posteriori di Pasolini, l'autentico "sceneggiatore" avrebbe dovuto essere



considerato lo stesso apostolo-evangelista o chi per lui. Un conto infatti è inventarsi una storia originale (*Accattone* e *Mamma Roma*, che pure fanno riaffacciare in meglio al perduto mondo letterario che ne è alle origini, quello di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*; *Uccellacci e uccellini* come *Porcile*; gli episodi, in testa il passaggio supremo de *La ricotta*, e i numerosi film minori o di occasione). Un altro è trascrivere, pur se in maniera estremamente personale, Sofocle o Euripide, Boccaccio o Chaucer, le *Mille e una notte* o Sade. Ma un altro ancora, decisamente diverso, è il prendere sia pure direttamente le mosse da un testo che per i credenti è addirittura Parola di Dio... La "sceneggiatura", in tal caso, non può che essere la selezione non soltanto cronologica che il regista opera sul testo di Matteo: assai meno "fedele" e pedissequa, ove si visioni il film Nuovo Testamento alla mano, di quanto lui stesso non si proponesse o ritenesse.

Alcune premesse rapide per legittimare la pista di riflessione. L'attenzione diretta al testo del Vangelo, prassi raramente praticata. L'evidenza, rivedendo in maniera approfondita, reiterata e rallentata il film, di come Pasolini sia stato, in linea generale ma particolarmente in questo caso, il più straordinario, inventivo e originale cineasta italiano anche dal punto di vista stilistico e iconografico: certamente nel quindicennio 1960-75 in cui lavorò dietro la macchina da presa, ma con tutta probabilità in assoluto. (Lo ha dimostrato magistralmente lo splendido libro, purtroppo divenuto rarissimo, di Michele Mancini e Giuseppe Perrella:

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pierpaolopasolini corpi e luoghi, 1981). Che questo *Vangelo* abbia costituito non solo un eccezionale punto di svolta complessivo nella sua progressione artistica, ma a posteriori l'opera più atta a sintetizzarne, anche da un punto di vista, si sarebbe detto allora, "ideologico", e comunque socio-antropologico, l'intero percorso creativo e propositivo, non solo cinematografico. Ce lo conferma fulmineamente, quand'anche fossimo pervenuti a quell'inusitata pagina con qualche infondato residuo di dubbio, a poche battute dal finale, anche la citazione, improvvisamente *a schermo buio*, di Matteo da Isaia (6, 9-10 del profeta) che suggella di fatto l'intero assunto. Cogliendoci di sorpresa, poiché lì deliberatamente posticipata: nel testo attribuito all'apostolo non la si rinviene, come invece fa il film, nelle pagine finali consacrate alla morte e alla resurrezione del Cristo. Ma esattamente a metà (13, 14-15), in un capitolo integralmente consacrato alle parabole, di cui Pasolini aveva utilizzato in precedenza solo le poche battute conclusive non più in tale chiave (forse non a caso quelle dedicate all'incredulità dei compaesani nei confronti della predicazione di Gesù). Ecco però le parole, "promosse" a conclusive, che paiono simboleggiare senso e proponimento dell'intera operazione:

"Voi udrete con le orecchie ma non intenderete / e vedrete con gli occhi ma non comprenderete. / Poiché il cuore di questo popolo si è fatto insensibile / e hanno indurito le orecchie e hanno chiuso gli occhi / per non vedere con gli occhi e per non sentire con le orecchie".

Le omissioni riguardanti i rarissimi capitoli che Pasolini salta a piè pari o quasi nella sua "riscenegiatura" non sono casuali. Poco frequentato è il 6, da cui si estrae solo la prescrizione del "Padre nostro" e il rimando comparativo-rassicurante agli uccelli dell'aria. Citato solo per la sua proverbiale chiusa sintetica (molta messe, pochi operai...) il 9, in parte "teologico" e in parte dedicato a ulteriori miracoli, che avrebbero effettivamente rischiato di suonare ripetitivi rispetto ai pochi intensamente raffigurati (in Matteo, ad esempio, il Signore moltiplica i pani due volte a poche righe di distanza, 14, 13-21 e 15, 32-38). Appena sorvolato, limitatamente all'elencazione nominativa dei Dodici e all'ammonimento loro rivolto di essere inviati come agnelli fra i lupi, con un ulteriore riferimento ai passeri e la celebre analogia incrociata tra il perdere e il ritrovare la vita, il 10. Totalmente ignorati il 15 e il 17, accomunabili ad una sorta di interlocutorietà fra disputazioni polemiche contro farisei e scribi e ulteriori miracoli (del secondo, è verosimile che Pasolini abbia rinunciato a tentare visivamente la Trasfigurazione, sia per intuibili difficoltà realizzative intrinseche che per obiettiva "distanza" dell'assunto dal discorso privilegiato come prevalente). Analoga sorte per il 19, del quale si salvano esclusivamente il *sinite parvulos* e il giovane ricco. Radicalmente omesso, rinunciando tanto alle ultime due parabole della prima parte quanto alla predizione quasi apocalittica del Giudizio Finale della seconda il 25, che in Matteo è l'ultimo prima della progressione conclusiva della Passione (26-28). Affrontata, questa, dal regista in una chiave di tragedia cosmica pienamente poetica, ma che potrebbe persino suscitare l'impressione di una certa qual rapidità sbrigativa, quasi allo scopo di accentuare evidenza e risonanza del passo profetico sopra riportato, che Pasolini pare ovviamente rivolgere ai contemporanei di allora (chissà cosa, eventuale centenario redivivo, avrebbe scolpito per quelli di adesso!).

Anche il senso di queste rinunce ed esclusioni aiuta a comprendere la linea di fondo delle opzioni pasoliniane. Le modalità di scelta, ove analizzate a fondo, possono diventare progressivamente rivelatrici degli intenti dell'autore. Ma anche della sua stessa opzione a favore del primo Vangelo, al di là della proverbiale mitologia della folgorazione assisiate. Il testo, tra i quattro non apocrifi, è quello più ricco di versetti dedicati al discorso diretto di Gesù (le sue parole virgolettate ne coprono circa 600, superando di alcune decine l'omologo-sinottico Luca, contro i soli approssimativamente 200 del sintetico Marco, e 380 del ben diversamente impostato Giovanni). Il Matteo che interessa e stimola a fondo Pasolini è quello, per intendersi rapidamente, della sistematica reiterazione *Guai a voi, scribi e farisei ipocriti* di 23 (13, 15, 16, 23, 25, 27, 29, per concludere al 33: *Serpenti, razza di vipere...* con quel che segue). Dà vita e forma allo straordinario e irripetuto basso continuo tonale con cui la voce doppiante qui impagabile di Enrico Maria Salerno accompagna e sostiene la prestazione altrettanto eccezionale, a livello di mimica facciale e attitudine fisica, appunto di Irazoqui.

Da qui passava la "collera di Pasolini" che aveva dato, unitamente al "deserto di Antonioni", il titolo all'articolo di "Cinema Nuovo" col quale Adelio Ferrero, "promosso" a prendere per la prima volta nella storia del periodico il tradizionale ruolo del direttore Aristarco, aveva riferito ai lettori della mostra veneziana del '64, la seconda delle sei dirette da Chiarini, serie destinata a finire -immeritatamente...- male nel '68, ancora con in primo piano, in direzione ostinata e contraria, il Pasolini di *Teorema*. Il titolo aristarchiano riassumeva il senso ultimo di quella remota rassegna, in cui pure avevano brillato altri titoli non effimeri: un capolavoro quale l'*Amleto* di Kosintzev, *Una donna sposata* di Godard e *Per il re e per la patria* di Losey. Rileggendo oggi quel contributo, ma soprattutto rivedendo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

i corrispondenti film, risulta un po' problematico (se proprio si volesse stare al gioco dell'ottica concorsuale…) accettare che il Leone d'oro finale fosse toccato all'Antonioni di *Deserto rosso* anzi che al Pasolini del *Vangelo*, forzatamente accontentatosi dell'immancabile "premio speciale della giuria". Il tempo ha lavorato tanto a favore del secondo film quanto a detrimento dell'altro: ma non sarebbe certo stato quello né il primo né l'ultimo svarione di una giuria veneziana. Nonostante la presiedesse quell'anno lo scafatissimo Mario Soldati, e ne facesse parte -non si ardiva ancora ricorrere a cineasti, attori o a tecnici da passatoia rossa, preferendo loro critici e studiosi: bei tempi…- l'allora fior fiore della storiografia e della teoresi cinematografica mondiale: il tedesco poi naturalizzato statunitense Arnheim, il danese Brussendorf, l'inglese Dickinson, lo spagnolo Munoz Suay, il polacco Toeplitz e il mitico francese Sadoul.

Dopo la digressione nostalgico-rievocativa (gli eventuali amici lettori perplessi si riguardino senza soluzione di continuità e l'Antonioni e il Pasolini e poi mi sappiano dire…), un rapido ritorno all'analisi testuale già abbozzata.

L'italianista anglo-polacco, emerito di Cambridge, Zygmunt Baranski, nel 1999 aveva pubblicato in un volume miscellaneo irlandese un suo studio in materia, poi opportunamente tradotto dal meritorio apripiste, in fatto di cinema spirituale, Tomaso Subini (è il terzo dei *Tre studi* sul film pubblicati per sua cura a Milano dalla Libreria Cortina nel 2010). L'analista si occupa proprio, con un suo metodo, della questione sopra delineata. Ma constata a sua volta come la "fedeltà alla fonte" reiteratamente annunciata da Pasolini non sia sempre confermata dalla realtà testuale del film. Persino quando il regista afferma "non ho cambiato una parola del testo sacro" (conferenza-stampa veneziana e non solo), la convinzione non combacia esattamente con una realtà testuale che, ove si visionasse il film a Vangelo-libro chiuso, parrebbe invece avvalorarla. "L'opinione diffusa" annota appropriatamente Baranski "che il *Vangelo secondo Matteo* sia un'imitazione fedele della sua fonte non è sorprendente per il fatto di essere apertamente supportata dal dialogo del film che, come nella sceneggiatura, normalmente ripete il testo di Matteo parola per parola. Tuttavia, è difficile trovare questa definizione del film soddisfacente" (una sintesi forse più efficace introducendo al posto dei due avverbi un solo "apparentemente"). Di recente Matteo Marelli, nella sua rubrica settimanale per la "Cineteca di "FilmTV"", che non a caso s'intitola felicemente proprio… "Secondo Matteo", ha definito il *Francesco Giullare di Dio* di Rossellini "un'opera seminale" anche rispetto al *Vangelo* pasoliniano. In coincidenza lo stesso Marelli ha recensito l'ultimo spettacolo degli Anagoor, *L'italiano è ladro*, (dal fino alla loro ripresa pochissimo noto poemetto plurilingue omonimo di Pasolini, anticipato frammentariamente nel '55 su "Nuova Corrente", infine pubblicato postumo e valorizzato dall'acribia

di Lisa Gasparotto di Milano-Bicocca). Ne ha posto in luce una caratteristica di fondo che perfettamente si attaglia alla "collera" senso ultimo anche del successivo film dal suo stesso concepimento: "è qui che Pasolini comincia a dare forma a quel rispecchiamento nella rabbia furiosa degli ultimi, mosso dal desiderio di prestare la propria coscienza a chi non ne ha: "la nostra speranza è ugualmente ossessa: / estetizzante, in me, in essi anarchica" recitano i versi de *La religione del mio tempo*". Baranski, a proposito dell'effettivamente poco eludibile raccordabilità *Giullare/Vangelo*, sviluppava invece un ragionamento in altra chiave: "Quando uscì, *Il Vangelo* era parte di una tradizione nazionale nella quale le sensibilità neorealiste erano ancora forti: è difficile immaginare che esso possa essere stato letto diversamente che in termini "realisti". Di conseguenza, a quel tempo furono fatti frequenti paragoni critici con *Francesco*. Naturalmente tale percezione ha rinforzato la credenza, e da questa è stata rinforzata, che il film sia fedele alla sua fonte: riesce a presentare un ritratto "reale" perché segue Matteo, un'importante autorità su Cristo". Sarà: ma l'attribuzione 2022 a Rossellini di aver realizzato un'opera seminale da parte di Marelli mi sembra più fondata, attuale e … "realistica" delle perplessità '99 di Baranski sui trascorsi schematismi della sensibilità nostalgica neorealistica.

Comunque sia prosegue, lo studioso, elencando alcuni cambiamenti "dettati dallo sforzo di Pasolini di riordinare il Vangelo": la cancellazione già rammentata delle ripetizioni; la rinuncia a dettagli che avrebbero comportato lo sviluppo di nuovi episodi (ne fa le spese il pur straordinario Giovanni Battista di Mario Socrate); le formule narrative reiterate, proprie del linguaggio evangelico, che sarebbero suonate ridondanti. Ma tra le tentazioni sataniche nel deserto (4, 1) e l'ingresso a Gerusalemme (21, 1) viene alterata "la struttura del pannello centrale omettendo intere sezioni dell'originale": ultra-compendiato, anche nella diretta enunciazione, addirittura il discorso della montagna, ad esempio. Né mancano commutazioni in discorso diretto di passaggi evangelici narrativi, e viceversa. O sintesi "arbitrarie" di passi distanti tra loro, quando non neppure esistenti. Così la guarigione dello storpio che getta le grucce in Pasolini raggruppa "arbitrariamente" le pericopi 9, 6, 16, 2 e 4, 8, seguita "a sorpresa" da 12, 14 mutuato in diretto: ma il miracolo del film, non lo si ritroverà né in Matteo né negli altri Vangeli ("a meno che uno non confronti questo episodio con l'originale, la portata dei cambiamenti di Pasolini difficilmente può essere notata", chiosa doverosamente qui una volta per tutte Baranski). Felicissima è stata certamente la sua intuizione quando ha identificato in un passaggio certo tanto icastico quanto inesplicato una miracolosa cacciata di demoni, genericamente riferibile a 4, 24, che non figura nello schema analitico accluso, frutto ultimo di questo paziente vaglio, perché non riferibile né esplicitamente né implicitamente a nessuna citazione vocale presente nell'assunto (peraltro la corrispondente successione di pericopi accreditata da Baranski è imprecisa).

Giustissima pure la sua osservazione sul fatto che, dopo Cristo, l'autentico personaggio-chiave del film di Pasolini sia Giuda. Nel 1986, riuscendo ad esporlo alla Mostra di Venezia… due anni dopo, Paolo Benvenuti debuttò nel lungometraggio con un titolo e un tema per allora inattesi e sorprendenti, *Il bacio di Giuda*: "tratto dai quattro *Vangeli* cattolici e dai sette apocrifi, il film partiva dall'idea che il tradimento di Giuda fosse stato un atto indispensabile per la missione di Cristo e la salvezza dell'umanità" (Morandini). La tesi mi coinvolse particolarmente, al di là dello straordinario valore subito palesato del regista pisano che tuttora reputo (non perché coetaneo e amico…) indubbiamente tra i maggiori cineasti italiani del più recente periodo: lo avrebbero puntualmente confermato, senza passi falsi e

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

anzi in splendida progressione, tutti i cinque lungometraggi realizzati nel ventennio successivo. Certo ebbe comunque un impatto ben più incisivo del *Giuda* con cui Raffaele Mertes, sull'onda del grande Giubileo 2000 e del conseguente rilancio dell'interesse per il cinema "spirituale", avrebbe concluso, l'anno successivo, la sua tetralogia, -televisiva in tutti i sensi- *Amici di Gesù* per Canale 5 (i tre titoli di poco precedenti erano stati dedicati a Giuseppe, Maddalena e Tommaso). La figura del discepolo-traditore ha del resto intrigato non poco l'intera area artistica del '900, dal sacrosanto Nobel Borges di *Finzioni* con il poi anche bertolucciano (*Strategia del ragno*) "tema del traditore e dell'eroe", all'inopinato suo collega di premio svedese Bob Dylan, a Peter Van Greenaway (il romanziere inglese, da non confondersi col suo quasi omonimo grande regista connazionale: *Judas!*, 1972). Per non dire ovviamente del cinema che, senza far riferimento diretto agli innumerevoli titoli sulla figura e la vita di Cristo, a cominciare dal *Giuda* del maestro del muto Giulio Antamoro (1919) per finire al paradossale *Giuda uccide il venerdì* che segnò l'esordio di Stelvio Massi (1974), non si è certo mai negato l'attenzione alla figura.

Devo peraltro confessare che, fin dai tempi del catechismo e ancora più da adulto, dinamica e logica del "tradimento di Giuda" nella Passione mi sono sempre rimaste oscure e misteriose. Ho perfettamente chiaro, naturalmente, di non essere né il primo né l'ultimo a registrare questa incertezza: ma la recentissima uscita di *Gesù e Giuda* di Amos Oz (Feltrinelli 2022), cogliendomi oltretutto alle prese con il recupero di questo vecchio lavoro interrotto ma non abbandonato, ha riportato anche per me all'attenzione un tema sul quale sono venute stratificandosi intere biblioteche. Si tratta di uno snello, piccolo testo di una trentina di pagine: una conferenza che il tanto brillante quanto profondo scrittore israeliano tenne a Berlino e reiterò a Gerusalemme in occasione del conferimento di due premi assegnatigli negli ultimi mesi di vita, con riferimento al suo immediatamente precedente romanzo *Giuda* (a sua volta tradotto nel 2014 dall'esclusivista della sua *opera omnia* Feltrinelli, ma che non tratta direttamente della vita dell'apostolo infamato). La sua rapida opera estrema, "stupenda nella forma e illuminante nello svelamento della biografia intellettuale e sentimentale", come ha commentato Wlodek Goldkorn su "Robinson" del 16 aprile, definendone l'assunto "insolito, e anche per questo estremamente interessante".

Lo precede un'ancor più sintetica, assai intonata introduzione di Erri De Luca il quale oltretutto ci ricorda meritoriamente che "la strepitosa formula di amare il vicino come se stessi non è un estremismo cristiano, ma formula imperativa del libro *Levitico*, terzo del *Pentateuco*". *Levitico* 18, 19 anticipa infatti alla lettera l'immenso insegnamento di Cristo (*Matteo* 22,39) che verrà ripreso fedelmente da Paolo nel rivolgersi tanto ai *Romani* (13, 9) quanto ai *Galati* (5, 14).

Mi sto dilungando scientemente su Giuda perché il punto in cui il Pasolini del film, pur nella sua dichiarata e programmatica adesione letterale al testo del primo Vangelo, si distacca più sensibilmente da Matteo, propendendo piuttosto per il più tardo Giovanni, è proprio quello inerente il più problematico degli apostoli e il suo estremo comportamento. Di nuovo qui giustamente Baranski: "Il Vangelo di Giovanni è un importante sottotesto della visione pasoliniana di Cristo". Tanto è vero che nelle sequenze conclusive della crocifissione il regista sottolinea la stretta presenza del più giovane tra i discepoli, della quale in Matteo non vi è la minima traccia, mentre Giovanni descrive dettagliatamente le parole del Signore agonizzante che, in punto di morte, gli affida sua madre (19, 26-27). Attrattiva, del resto, ammessa dallo stesso Pasolini nel volume-intervista americano di Oswald Stack (*Pasolini on Pasolini*, ora nel suo "Meridiano" *Saggi sulla politica e la società*, p. 1343): "Personalmente il Vangelo secondo Giovanni mi piace anche di più, ma pensai che per farne un film quello di Matteo fosse il migliore".

Nell'insieme del Nuovo Testamento Giuda compare, complessivamente, un numero limitato di volte. Viene selezionato dal Signore tra i dodici apostoli della prima chiamata, e i tre sinottici non si peritano di anticipare subito, all'unisono, che rivestirà il ruolo del traditore (pericopi relative: *Matteo* 10, 4; *Marco* 3, 19; *Luca* 6,16). *Giovanni*, nella sua indipendenza, la prima volta che lo nomina gli dà anche del ladro (12, 6). Altrettanto sinotticamente lo rappresentano tanto quando Gesù ne smaschera il tradimento durante l'ultima cena (*Mt* 26, 21-25; *Mc* 14, 18-21; *Lc* 22, 21-23), come allorché va a "vendere" il Maestro ai capi dei sacerdoti (*Mt* 26, 47-50; *Mc* 14, 43-46; *Lc* 22, 47-48). Nel primo di questi due decisivi snodi Giovanni, da parte sua, va suggestivamente per la propria strada: nel drammatico confronto tra il Signore e Giuda alla cena mette in scena se stesso (13, 21-30, con la precisazione aggiuntiva in dettaglio: "Allora, dopo il boccone, entrò in lui Satana" [27]. Nel secondo invece, appare sinteticamente più accodato ai sinottici (18, 2-5). Il suicidio per impiccagione di Giuda, istantaneamente *folgorato* da Pasolini, è appunto solo in Matteo (27, 3-9). Luca, in quegli *Atti degli Apostoli* che costituivano originariamente una sorta di continuativo… *spin off* del suo splendido Vangelo, fa riepilogare a posteriori per sommi capi la vicenda e il suicidio direttamente per bocca di Pietro, nella circostanza del dover sostituire il dodicesimo apostolo (nonostante i seguaci fossero nel frattempo divenuti, emblematicamente, 120!), ruolo cui verrà elevato Mattia (1, 14-26). Questa l'ultima evocazione neotestamentaria di Giuda. Allora risulta chiaro perché nel film gli straordinari, appunto, Giuda di Otello Sestili e Giovanni di Giacomo Morante risultino più presenti e incisivi dello stesso Pietro di Settimio Di Porto. D'altronde ancora Baranski ha decrittato un altro passaggio del "sottotesto" giovanneo nel *Matteo* pasoliniano: "Il fatto che Giuda gestisca la cassa nell'episodio delle olive è basato su di un brano del Vangelo di Giovanni": quello stesso 12, 6 sopra evocato. Infatti in Pasolini il breve momento in cui alcuni apostoli di nutrono fuggevolmente di -probabili…- olive è un passaggio che non trova alcun riscontro nel testo di riferimento. Allo stesso modo, e più radicalmente, Pasolini sostituisce d'un colpo secco, nell'imminenza della Passione, l'episodio di Maria di Betania e del suo unguento nella versione di Matteo (26, 7-13), sostanzialmente confermata da un altro sinottico (*Marco* 14, 3-9; in *Luca* 10, 38-42 questa Maria compare invece solo fuggevolmente e in tutt'altro contesto) con quello di Giovanni (12, 1-8). E' solo qui, infatti, che la protesta per il presunto spreco del prezioso balsamo versato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sul capo del Messia viene proferita individualmente da Giuda, anzi che dagli apostoli coralmente: e solo qui, del pari, il tradimento appare quasi una risposta d'impulso al rimprovero di conseguenza subito, con un nesso di casualità che in Matteo e Marco potrebbe ritenersi, al massimo, adombrato ("Pasolini stabilisce una connessione causale tra i due eventi, mentre nel Vangelo di Matteo [e in quello di Marco, n.d.r.] l'azione di Giuda è molto meno giustificata" [Baranski]. Solo Giovanni precisa, d'altra parte, in questi stessi passaggi, l'identità di Maria quale sorella del resuscitato Lazzaro, a sua volta peraltro personaggio e oggetto di intervento miracoloso solo in questo tra i quattro Vangeli (11, 1-44: la più distesa, drammatica e dettagliata cronaca di un miracolo dell'intero Nuovo Testamento). Della risurrezione di Lazzaro, per inciso, Scorsese avrebbe fornito un'insuperata rappresentazione nel suo arcidiscusso quanto fondamentale *L'ultima tentazione di Cristo* (1988). Mentre è curioso che il quarto evangelista indichi in Maria l'emblematica benefattrice del Signore esattamente un capitolo prima della descrizione stessa del gesto (in 11, 2 si dà per noto quanto in realtà accade solo… in 12, 3 sgg.!).

La conclusione cui perviene Baranski è estrema: "Il film, considerato adattamento fedele di un testo biblico, non solo diverge fortemente dalla sua fonte, ma in effetti sfida lo status di quella fonte". A mio sommesso giudizio, non è proprio così, ma lascio volentieri a chi avesse tempo e voglia di rivedere, rileggere e confrontare le conclusioni. Certo, quando Baranski tende a concludere che "nello strutturare il film, Pasolini si sostituisce a Matteo come nuovo *evangelista* e come fonte di informazioni su Cristo" l'esagerazione è indebita ed evidente, sebbene sia paradossalmente vero che "nel film Matteo è marginalizzato come personaggio: gli è dato meno spazio che a qualsiasi altro apostolo. Pasolini letteralmente lo espelle non includendo nel film l'episodio della sua chiamata (9, 9) che aveva invece preparato come un momento autonomo nella sceneggiatura" (il riferimento è al volume garzantino sul film curato all'epoca da Giacomo Gambetti: chi ce l'ha se lo tenga stretto…).

L'approccio di Oz alla questione Giuda, per chiudere anche con lui, è assai più semplice e lineare. Nella prima parte della conferenza (la seconda è una sorta di autodisamina dei rapporti fra i tre personaggi -contemporanei- del suo di poco precedente romanzo omonimo), partendo dalle ricerche specialistiche del prozio Joseph Klausner, pubblicate fra gli anni Venti e Trenta, lo scrittore osserva che "Gesù di Nazareth visse da ebreo e morì da ebreo. Non gli venne mai in mente di fondare una nuova religione […]. Ciò cui veramente mirava era purificare il giudaismo da quelle che gli sembravano certe pratiche distorte, che spesso vedeva come formalistiche, ritualistiche e ridondanti. Per molti versi, Gesù calcava semplicemente le orme dei profeti biblici risoluti e furenti come Geremia e Amos, che spesso esprimevano in una sola magnifica frase sia lo sdegno che la pietà". D'altronde, se il compito di Giuda era quello di favorire l'esecuzione salvifica di Cristo, difficile sostenere che non sia stato pienamente assolto: in caso contrario, restano misteriosi parecchi passaggi degli stessi testi evangelici, come in fondo è suggestivo e giusto che sia.

E' appena il caso di precisare che con questa disamina non si sia assolutamente inteso denunciare "difetti" del film, né tanto meno assumere una veste di intransigente difesa puristica dell'integrità della Sacra Scrittura, anzi! Anche perché chi riveda il film si accorgerà presto del fatto che Pasolini, prima e più ancora che sulle parole di Cristo e dell'evangelista che le riecheggia, gioca -vittoriosamente- la partita del suo capolavoro sugli straordinari silenzi e sui misteriosi e inaspettati raccordi che congiungono ciascun parlato al successivo. Non sono sicuro che al *Vangelo* possano attagliarsi le parole che l'autore qualche anno dopo avrebbe utilizzato, forse ottimisticamente, per congedare *Il Decameron* (le ha rammentate Massimo Raffaeli in un bell'articolo per "Alias" del "manifesto" il 20 marzo): "E' un film di popolo, sul popolo e anche per il popolo". Ma qui, tuttavia, viene chiamato genialmente in causa, come in tutti i film destinati davvero a durare e a crescere nel tempo, il lavoro dello spettatore: secondando, favorendo e interpretando una progressione innanzitutto visiva la cui "popolare" maestosità ha pochi riscontri -ammesso e non concesso che ne abbia…- nel cinema di allora, e tanto più di adesso. Si giunge quasi, al termine di un itinerario che temo abbia chiamato in causa più del dovuto la pazienza dell'ipotetico lettore per assurdo giunto fin qui, alla paradossale conclusione che le lunghissime, reiterate sequenze, inventive o tradizionali, concepite come piani progressivi o delegate alla camera a mano, sono forse più importanti e decisive delle stesse… parole del testo, rispettate o manipolate che siano state dal regista-sceneggiatore! Come ebbe ad affermare ancora Pasolini (e lo ricitò giustamente Giulio Cattivelli nella sua recensione del 17 dicembre 1964 per "Libertà" di Piacenza) il film intendeva porsi "come qualcosa che contraddica radicalmente la vita quale si sta configurando all'uomo moderno: la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione". 1964: ma sembrano parole con ancor maggiore motivazione ed evidenza scritte oggi, dopo i già trascorsi anni di *long Covid* ovunque e i primi mesi di, c'è ragione di temere, ipotizzabile *long war* nell'Est europeo.

Nuccio Lodato

P.S. Mantenuta l'intera trattazione su altre coordinate, insorge il timore di non aver fatto comprendere a sufficienza, pur avendolo definito esplicitamente tale in più passaggi, come, a mio modesto avviso, Il Vangelo sia non soltanto il capolavoro assoluto di Pasolini, ma un film epocale nel cinema -non solo italiano- di ogni tempo. Si fosse involontariamente insinuato qualche dubbio in merito, meglio dissiparlo assai nettamente ora.

Pasolini legge (e…rilegge) il testo di Matteo

Lo schema seguente, lavorato direttamente sulla fonte evangelica, rendere conto in maniera dettagliata dell'effettiva successione materiale di capitoli e versetti nella versione pubblicata del film. L'ipotetico lettore incuriosito lo potrà verificare, ove lo ritenga, testo di Matteo alla mano, visionandolo in home video. *L'ordine con cui qui si elencano le pericopi interessate corrisponde infatti al loro esatto succedersi, divergente tanto dalla cronologia interna effettiva del primo Vangelo - come è possibile constatare a prima vista - quanto dalla sceneggiatura originale, dalla quale la progressione narrativa (142') altrettanto si discosta.*

1 20-21, 23*; 2 2, 4-6*, 8, 11-17, 19-21; 3 2-3*, 7-15*, 17*; 4 3-4*, 6-7*, 9-10*, 16-22; 9 37-38; 10 2-4, 16-22 (*senza* 21), 28-31, 34-39 (*senza* 38); 5 3-12; 7 9-12; 5 17, 13-15, 19-20, 24-25, 3-4, 38-39, 43-45; 7 1-3; 6 7-13, 25-34; 11 25-30; 12 1-8, 10-12, 16-21; 14 15-20, 22, 25-31; 11 2-23*; 12 23-24, 30-31, 38-42, 47, 43-45, 48-50 (*con reiterazione di* 47); 13 54-57 (*con duplice reiterazione*); 19 16-24; 12 13-16; 14 6-11; 8 18, 21-22, 19-20; 16 13-24; 18 22-23, 1-8, 12-14, 21-22; 20 17-19; 21 2-3, 9*, 12-13**, 15-16*, 18-22; 22 14; 21 23-45; 22 16-21, 24-32*, 36-39; 23 2-39; 24 2; 26 3-13, 21-42*, 51-56, 49-50, 61-67, 69-75; 27 1-4, 6-8, 5, 12-14, 15, 17, 20, 24-25, 27-29, 32, 34, 46-51; 28 5-7, 18-20.

*I versetti contrassegnati * costituiscono, nel testo evangelico stesso, citazioni testuali del Vecchio Testamento: quattro dal profeta Isaia (nell'ordine di successione: 7, 14; 40, 3; 42, 1; 24, 13-15); tre dai* Salmi (*8, 3; 91, 11-12 e 118, 21-26*); *due dal* Deuteronomio *(8, 3 e 6, 13); una ciascuna dall'*Esodo *(3, 6) e dai profeti Michea (5, 1), Osea (11, 1), Geremia (31, 15), Malachia (10, 29) e Zaccaria (13, 7).*

Prayers for the stolen (2021) Tatiana Huezo – Noche de fuego in Mexico

In una cittadina solitaria incastonata tra le montagne messicane, le ragazze portano tagli di capelli da ragazzino e si nascondono sottoterra. Ana e le sue due migliori amiche crescono insieme creando un universo impenetrabile pieno di magia e spensieratezza; nel frattempo, le loro madri le addestrano a evitare la morte e fuggire da coloro che le trasformano in schiave o fantasmi. Ma non potranno nascondersi per sempre

Tonino Mannella

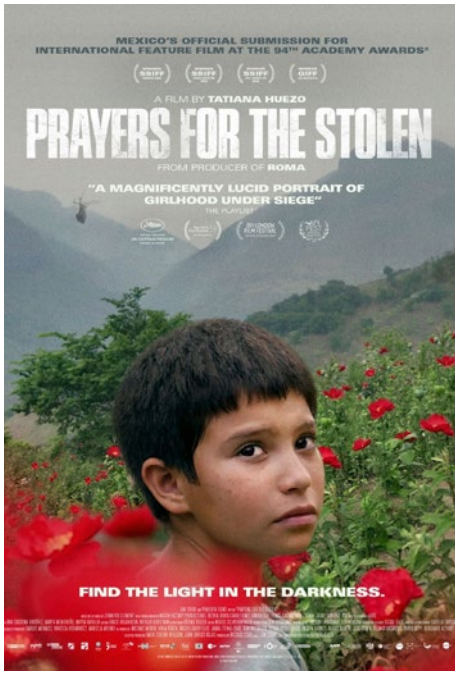
Presentato a Cannes, dove ha ricevuto una menzione speciale nella sezione Un Certain Regard e successivamente scelto per rappresentare il Messico alla cerimonia degli Academy Awards, *Prayers for the stolen* il primo film di finzione della regista messicana Tatiana Huezo già conosciuta e apprezzata per i suoi documentari. In Italia è stato presentato alla Festa di Roma all'interno di Alice nella città e a Milano dal Festival Oltre lo specchio. Il film è tratto da un romanzo di Jennifer Clement ed è un racconto di formazione che vede protagoniste tre bambine che raggiungono l'adolescenza in un villaggio tra le montagne del Messico nello Stato di Guerrero. Tra cave di pietra che spaccano le montagne e sterminati campi di papaveri si svolge la vita degli abitanti delle zone rurali divisi tra il lavoro in miniera e il raccolto. In queste zone sperdute del Paese i cartelli dei Narcos esercitano un controllo sul territorio sempre più asfissiante seminando il terrore tra la povera gente. La storia prende spunto dalle recenti rivelazioni giornalistiche secondo le quali il business della droga si intreccia con quello della tratta degli esseri umani a scopo sessuale: gli uomini dei cartelli rapiscono, violentano e uccidono le giovani ragazze per alimentare i loro traffici e allo stesso tempo per incutere terrore e tenere soggiogate le popolazioni. La Polizia e l'Esercito, quando non sono conniventi e corrotti, possono poco di fronte a questo strapotere e spesso le forme di lotta e di resistenza sono affidate all'organizzazione spontanea delle comunità locali. Questo è il clima in cui si sviluppa la storia di Ana e delle sue amiche, già dalla prima scena la bambina viene presentata con un'immagine fortissima: la vediamo infatti scavare a mani nude, insieme alla madre, una fossa nella terra nella quale si distenderà lei stessa. Ben presto diventa chiaro che quello sarà il suo nascondiglio nel caso i trafficanti vengano a cercarla, ma ciò non basta: come molte bambine del villaggio, le più carine e non afflitte da malformazioni o inestetismi, ad Ana vengono tagliati i capelli per farla sembrare un maschietto. Nonostante l'effetto traumatizzante di tale imposizione, spacciata come necessaria contro i pidocchi, la vita delle bambine sembra scorrere tranquilla per quanto possa esserlo una quotidianità nella quale madri, per lo più sole, sono impegnate costantemente a proteggere le proprie figlie dai trafficanti e avvenimenti inquietanti avvengono regolarmente a minacciare l'esistenza della popolazione. Il passaggio dall'infanzia all'adolescenza diventa così un ulteriore motivo di preoccupazione e di terrore che qualcosa di tragico possa accadere oltre a essere di per sé una tappa delicata dell'esistenza.

La Huezo riesce a creare un'atmosfera di suspense che sfiora il thriller con la sensazione costante di pericolo imminente, l'arrivo in paese di grandi SUV neri, il passaggio di elicotteri che spargono veleno, le intimidazioni e minacce ai maestri della scuola producono una situazione in cui è difficile vivere e impossibile crescere, dove i sogni e le ambizioni sono sistematicamente annullati.

La modernità sembra a portata di mano anche se la tecnologia è quasi inesistente in questa parte di mondo e, sebbene ognuno abbia il proprio telefonino, per utilizzarlo bisogna raggiungere la cima della collina, per il resto tutto è povertà e desolazione. Non resta che giocare a riconoscere i rumori nella notte, più un mezzo di sopravvivenza che un passatempo, oppure a sintonizzarsi mentalmente e indovinare i pensieri dell'altro come fanno Ana e le amiche nei momenti di svago.

Il terrore generato dai Narcos produce reazioni diverse tra la gente, molti si adattano cercando di sopravvivere in qualche modo, illudendosi che ci si possa nascondere per sempre, qualcuno prova a resistere, ma è difficile quando gli stessi soldati d'istanza nel villaggio si spaventano al passaggio rumoroso delle macchine dei trafficanti. Il film non risolve tale dilemma che riguarda anche Ana e le sue scelte, il finale lascia aperte tutte le possibilità compresa l'inquietudine legata alla situazione che appare inesorabile.

La regia è tutta giocata su questo clima d'inquietudine e di mistero, con la scelta precisa di non esplicitare le violenze ma lasciarle sullo sfondo, concedendo allo spettatore di vederne gli effetti sulle vite dei protagonisti. Se è vero che tali scelte sono efficaci nel generare e mantenere un'atmosfera quasi da thriller per



tutta la durata del film, da un punto di vista narrativo la Huezo rischia di appesantire troppo la fluidità del racconto e di non esplicitare abbastanza le dinamiche che regolano la vita in quell'angolo di mondo. Ciò che funziona egregiamente è l'aspetto visivo grazie a una magnifica fotografia che, anche con un approccio per lo più documentaristico, offre immagini toccanti ed emozionanti, allo stesso modo le attrici spiccano per la loro espressività soprattutto Ana Cristina Ordóñez González che interpreta Ana bambina e la sua corrispettiva adolescente interpretata da Marya Membreño. Il risultato è un film toccante che indaga una realtà particolare e allo stesso tempo getta uno sguardo alla condizione delle donne costrette a reprimere la propria personalità senza ottenere una completa autonomia per compiacere una società patriarcale.

Ancora una volta la cinematografia messicana, anche se in questo caso la produzione vede la partecipazione di diversi paesi, si dimostra come una delle più vivaci capace di mettere in evidenza nuovi talenti insieme a registi già affermati che in alcuni casi hanno fatto fortuna a (e di) Hollywood. Anche in questo caso, come sempre più spesso accade ultimamente, il film non ha avuto una distribuzione nelle sale italiane ma è possibile vederlo in streaming, sulla piattaforma Mubi.

Tonino Mannella

Narcos (I-II stagione)

Ascesa e caduta del "Piccolo Cesare" di fine secolo

Fulvio Lo Cicero

La serie televisiva intitolata *Narcos* (I-II-III stagione), ideata da Chris Brancato, Carlo Bernard e Doug Miro, si compone di dieci episodi per ciascuna stagione ed è una co-produzione statunitense e colombiana. La prima stagione è andata in onda nel 2015, la seconda nel 2016 e la terza nel 2017 (distributore Netflix).

"Narcos"

Le prime due stagioni possono essere considerate un film sostanzialmente unitario, con venti episodi complessivi di durata variabile da 43 ai 60 minuti. La terza stagione è incentrata sul cosiddetto «Cartello di Cali», città della Colombia meridionale, che, alla morte di Escobar, prende il sopravvento sulla produzione e commercio di cocaina, con i fratelli Gilberto e Manuel Rodriguez Orejuela, diventando in poco tempo personaggi influenti anche politicamente (come aveva tentato di esserlo Escobar). Ci occuperemo solamente delle prime due stagioni, senza dubbio le più interessanti e avvincenti, incentrate sulla figura del più grande narcotrafficante della fine del XX secolo: Pablo Escobar, il creatore del "cartello di Medellin".

I medesimi ideatori della serie (ad eccezione di Chris Brancato, non più accreditato) hanno poi continuato con *Narcos Messico* (3 stagioni), andate in onda fra il 2018 e il 2021, che però non presenta lo stesso interesse narratologico, essendo un prodotto di puro sfruttamento commerciale del successo ottenuto con le prime tre stagioni.

La storia raccontata da *Narcos* (I-II) ha come fonte il libro del giornalista investigativo Mark Bowden *Killing Pablo*, pubblicato negli Usa nel 2001 e in traduzione italiana nel 2017 da Rizzoli (col medesimo efficacissimo titolo). Il libro di Bowden ricostruisce nel dettaglio la vicenda criminale di Pablo Escobar, nato in una famiglia poverissima della "Comuna" (il quartiere più povero di Medellin) e assurto ad una immensa ricchezza, derivata dall'espansione della produzione e del commercio di cocaina nel mondo occidentale e, soprattutto, negli Stati Uniti d'America.

La serialità come nei romanzi di appendice del XX secolo

Narcos è una serie televisiva dove non è identificabile un "creatore" o "regista" cui addebitare complessivamente l'opera (come nel caso analizzato nel numero scorso, relativo a *I Soprano*, opera attribuibile a David Chase), ma uno «showrunner», che in America viene identificato come una sorta di "manager creativo", alle cui dipendenze sono il regista (essenzialmente un tecnico delle riprese e delle azioni sceniche), gli sceneggiatori e gli altri componenti della produzione. In definitiva, lo «showrunner», che qui è Eric Newman, è qualcosa di più del regista, dello sceneggiatore e del produttore esecutivo senza essere propriamente alcuno di essi.

L'attore protagonista Wagner Moura

L'antesignano di questa figura è stato senza dubbio Alexandre Dumas (padre), autore di romanzi famosissimi come *Il Conte di Montecristo* (1844) e *I tre moschettieri* (1844), che creò un efficientissimo laboratorio di scrittura, sostanzialmente per rispondere alle esigenze di narrazioni che i giornali francesi richiedevano e che diede vita al cosiddetto «romanzo di appendice». Se pure il mezzo narrativo è molto diverso, c'è una sostanziale contiguità fra la narrativa pubblicata sui giornali nella seconda metà del XIX secolo e la "serialità" televisiva del XX-XXI secolo: l'articolazione della narrazione in "puntate", la "fattoria" produttiva dove lavorano anche decine di persone alla costruzione della storia e delle ambientazioni, il coordinamento editoriale rappresentato da una figura unica, l'assenza di un unico creatore. Così come il romanzo di appendice sostituì, anche se per un periodo limitato, la figura autoriale (lo scrittore) con un coordinatore di storie, anche la serialità televisiva ha sostituito al regista-autore uno o più membri della produzione. Nel caso di *Narcos*, infatti, la figura del "regista" finisce per scomparire del tutto; un fugace passaggio nei titoli di testa.

Il vero Pablo Escobar con la moglie Victoria Eugenia Henao

Il fenomeno, per la verità, non è del tutto nuovo, anche se non nella forma "seriale", dato che si presenta a Hollywood fin dagli anni '20 e, in particolar modo negli anni '30 (basti pensare alla figura del produttore David O. Selznick e al suo capolavoro *Via col vento*, 1939), dove però il regista conserva la sua "aura" di protagonista.

Il «Piccolo Cesare» di Medellin

Come spesso succede nelle fiction cinematografiche (così come in altre forme di arte espressiva, in letteratura, in pittura, ecc.),

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Narcos affonda le sue radici in una tradizione filmica di tutto rispetto. La figura del criminale venuto dalla povertà e improvvisamente assurto a ruolo di protagonista sociale è stato raccontato in *Piccolo Cesare* (1931) di Mervin Le Roy (tratto dal romanzo omonimo di William Riley Burnett, pubblicato nel 1929, con Edward G. Robinson). Ma anche i celebri *Scarface* (1932, di Howard Hacks e Richard Rosson, con Paul Muni) e *Gli Intoccabili* (1987, di Brian De Palma, con Robert De Niro) raccontano le gesta criminali di un uomo venuto dal nulla (Alphonse Gabriel "Al" Capone, di origini italiane), trasformandolo in un personaggio preda del delirio narcissico, anche se non in lotta contro la società che lo respinge (anzi, del tutto integrato e perfino acclamato dai mass media).

I due veri agenti della Dea americana Javier Pena e, a destra, Steve Murphy

Pablo Emilio Escobar Garivia costruisce la sua fama sulla medesima autoesaltazione, fra gli '80 e i primi anni '90. La serie segue la sua affermazione e il consolidamento del "Cartello di Medellin", una spietata organizzazione criminale che, a un certo punto, diventa anche un'associazione terroristica che semina morte e distruzione per le strade di Bogotà

Tecnica narrativa

La prima stagione di *Narcos* è sicuramente quella meglio costruita dal punto di vista narratologico. La vicenda di Pablo Escobar viene raccontata, in una sorta di "Docufilm", da Stephen "Steve" Murphy, l'agente DEA che, insieme a Janvier Peña, diede, nella realtà, la caccia al trafficante-terrorista. Il racconto ha un andamento "circolare": inizia con la stessa scena, nel primo episodio, con cui si chiude la prima stagione (il massacro di "narcos" ad opera della polizia boliviana in un locale di Medellin). Quindi, è un continuo e complesso "flashback" che si sviluppa dagli inizi della "carriera" escobariana fino al momento di svolta, in cui il criminale boliviano cade progressivamente nella rete delle autorità e viene ucciso sui tetti del suo quartiere.

Anche la voce "off" che racconta la storia ha illustri esempi nella storia del cinema: il più famoso è senza dubbio *La fiamma del peccato* (1944, di Billy Wilder, con Fred MacMurray e Barbara Stanwyck, dal romanzo *Double Indemnity* di James Cain), in cui l'agente di assicurazioni Walter Neff racconta la sua storia di uomo intrappolato nel vortice dell'amore sensuale per una "femme fatale", giungendo all'uccisione di suo marito per farle riscuotere la polizza sulla vita. Si tratta di uno degli "archetipi" stilistici più conosciuti della storia del cinema, anche perché la voce "off" narrante proviene da un uomo morto. Si possono citare anche i film tratti dalla scuola *hard boiled* della narrativa americana di Dashiell Hammett e Raymond Chandler, molto numerosi (uno dei migliori è senza dubbio il tardo e decadente *Marlowe poliziotto privato*, 1975, di Dick Richards, con Robert Mitchum e Charlotte Rampling).

La voce "off" narrante avvicina, fin quasi a identificarsi con essa, il cinema come forma espressiva alla letteratura: il film viene raccontato in prima persona (e non in terza) dal protagonista degli eventi e quindi adotta il suo esclusivo punto di vista. Nel caso di *Narcos*, l'agente Murphy, raccontando la sua ossessione verso Pablo Escobar, non nasconde l'ironia verso le istituzioni americane e i suoi Presidenti (prima Ronald Reagan e poi George Bush Sr.), che decidono una caccia senza esclusione di colpi ai narcotrafficanti, i quali inondano il Paese di una cocaina ben accetta ed anzi concupita in ogni classe sociale.

Il "Cupio dissolvi" quale motivo conduttore

Come si è detto, Pablo Escobar viene descritto in *Narcos* come un personaggio preda di un furore narcissico, stritolato fra un confuso e ribelle desiderio "politico" e l'ansia di affermazione e di ricchezza. Una delle più efficaci immagini del film è quella, realmente avvenuta, dei pacchi di milioni di dollari sotterrati dal capo del "Cartello di Medellin" in vari punti della campagna boliviana che, quando vengono riesumati negli ultimi giorni della sua impossibile latitanza, risultano completamente marci e dunque inutilizzabili. Il denaro visto non solo come strumento di predominio sociale, ma anche nella sua laconica ed effimera e transeunte e quindi trascurabile funzione. In suo nome sono distrutte le vite di migliaia di persone, portate ad un "cupio dissolvi" descritto molto efficacemente, soprattutto nelle ultime cinque puntate della seconda stagione. Pablo diventa una sorta di catalizzatore della follia capitalistica, in una società ossessionata dal potere e dal successo.

In questo meccanismo di stritolamento dell'essere umano, l'attore brasiliano Wagner Moura è senza dubbio protagonista di una prova mirabolante: ingrassa come Robert De Niro in *Toro scatenato* (1980, di Martin Scorsese), per incarnare la parte di un uomo oramai distrutto da sé stesso e costretto a nascondersi come un ratto. Nella sua morte sui tetti di Medellin si nasconde buona parte del dramma della storia novecentesca, intrisa di morte e di disperazione sociale.

Fulvio Lo Cicero

** (Tutta la serie Narcos e Narcos Messico è distribuita da Netflix)*

Sosteniamo Mimmo Lucano

Impegno contro la criminalizzazione della solidarietà

"Mimmo Lucano, un uomo perbene" (Copertina del n.97 Diari di Cineclub - Settembre 2021) di Pierfrancesco Uva

Il 30 settembre 2021 Mimmo Lucano, ex sindaco di Riace, in seguito a un'inchiesta della guardia di finanza sul "modello Riace" e sulla gestione dei progetti di accoglienza dei migranti, è stato condannato a 13 anni e 2 mesi di reclusione per "associazione a delinquere in favore dell'immigrazione clandestina, truffa, appropriazione indebita e abuso d'ufficio".

La sentenza è stata contestata dagli avvocati difensori che nelle motivazioni d'appello parlano di "lettura forzata se non surreale dei fatti".

A partire dal 25 Maggio, a Reggio Calabria, con il processo d'appello, si è iniziato a scrivere un'altra pagina sulla vicenda giudiziaria di Mimmo, una persona perbene.

I circoli del cinema, cineforum, cineclub hanno sempre svolto l'importante funzione di formazione culturale e politica per le decine di migliaia di soci dell'associazionismo di cultura cinematografica, grazie ad attivi animatori culturali che hanno reso possibile questa esperienza. Il pubblico che partecipava alle proiezioni dei film si intratteneva per discutere insieme dei temi sollevati dalle proiezioni ma anche di ciò che accadeva al di fuori della sala cinematografica.

Queste attività sono state un po' rallentate, il consumo cinematografico è profondamente cambiato, sono diminuiti di molto i circoli del cinema strutturati ma il bisogno di cinema e di collegarsi alla realtà non è mutato.

Per questo **Diari di Cineclub** si sente di segnalare ai propri lettori quanto sta avvenendo intorno al processo contro la solidarietà, sta cadendo il silenzio su Riace e su Mimmo e nel silenzio la macchina del fango si è rimessa in moto.

Non lo possiamo sopportare questo silenzio innaturale, e non vogliamo fare a meno oramai di quel bellissimo rumore...

con #Riace che riapre e vive.

Noi siamo con chi vuole fare "Rumore".

DdC

Contro la criminalizzazione della solidarietà
Riace

2/3/4 Giugno 2022

Calabria/Italia/Europa

Una delegazione del Parlamento Europeo: Sinistra, Verdi, Socialisti e Democratici
con Mimmo Lucano
Sbarcano a Riace

Rosa D'amato (Mov. 5 stelle)
Damien Carême (Verdi/Alleanza Libera Europea)
Cornelia Ernst (Die Linke)

Benvenuto di Mimmo Lucano; Presentazione dell'iniziativa dei parlamentari europei a sostegno della solidarietà con migranti e rifugiati, seguita da interviste ai parlamentari europei; "La solidarietà non si ferma - si riparte da Riace" con rappresentanti della ResQ - People Saving People; Discussione sul problema della criminalizzazione della solidarietà: esperienze e casi di studio con eurodeputati e società civile (con rappresentante di SOS Méditerrannée; Amnesty International Italia e Difesa dei diritti dei migranti); Domande e risposte con il pubblico; Il caso di Riace e le sue prospettive; Il "Modello Riace" - La storia del progetto (1998-2018) e la sua crisi; Testimonianze di esponenti del mondo della cultura e della politica; Illustrazione della rete di iniziative a sostegno del progetto Riace e Domenico Lucano; Visita guidata ai laboratori e alle strutture del Global Village; Proiezione del film "El cielo sobre Riace" di Damian Olivito (ARG, 2020, 80 minutes); Incontro con eurodeputati, ONG, associazioni e delegazioni di navi umanitarie per esaminare casi di studio.

Sostiene l'iniziativa, tra gli altri:
Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli
Associazione Culturale Enrico Berlinguer di Roma
Diari di Cineclub | periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema

E, a presto, altri politici, intellettuali, artisti, Associazioni per una totale solidarietà contro la criminalizzazione di una umanità evoluta e solidale

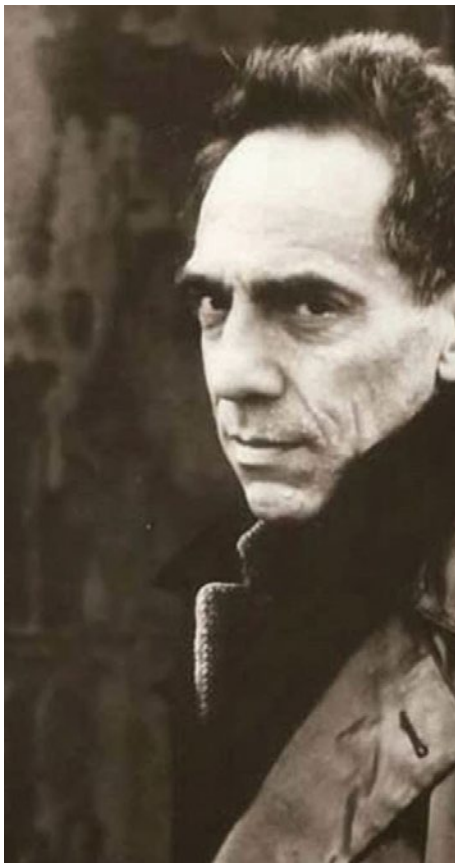
Derek Jarman, oltre il giardino

(1942/2022)

Il Paradiso è l'ossessione dei giardini e anche il mio ne è ossessionato!
D.Jarman

Patrizia Salvatori

Nell'anniversario della nascita Derek Jarman è tra noi come e più che in vita, grazie alla sua premonitrice capacità artistica in grado di declinarsi e trasformarsi attraverso nuovi autori e nuovi contenitori in pensiero graffiante e sempre contemporaneo.
Vivere oltre ogni possibile immaginazione, fuori di qualsivoglia categoria, sodalizzare con il virus che lo ucciderà inesorabilmente rendendolo fonte di nuova ispirazione e musa essenziale per il suo testamento poetico ma pure civile: questo è Derek Jarman, giardiniere e pittore, videomaker e regista cult, sintetizzatore di melodie in stile wagneriano e vessillo artistico/politico del mondo omosessuale e della sua peste chiamata AIDS.
Jarman ragiona sin dall'inizio del suo percorso concettuale sulla forma dell'immagine, ne supera gli steccati abituali e le convenzioni consuete e per certi versi obbligatorie (trasparenza, consecutività, finzione lineare) per arrivare ad una narrazione poetica frammentata, ridondante, fintamente caotica, autocentrica, sincera, fatta di piccoli gesti, di corpi e di luci, di montaggi sbagliati, di attacchi innervosenti, di errori voluti e di immobilismi fastidiosi.
Jarman come Pasolini ed il suo Cinema di Poesia, corsaro e visionario al punto di riprodurre l'originaria qualità dei sogni, necessità essenziale del Cinema delle origini.
Derek nasce a Northwood, nel Middlesex, il 31 gennaio del 1942. Figlio di un ufficiale inglese, trascorre un'infanzia serena seppure con qualche intemperanza filiale tipica dell'adolescenza. Studia alla Scuola d'arte di Londra ed inizia a dipingere nella seconda metà degli anni '60 esponendo da giovane promessa alla Lisson Gallery ed ottenendo un buon successo anche da parte della critica che riconosce nei suoi lavori l'influenza dell'artista performativo Andrew Logan, famoso per le sue collaborazioni con la stilista Vivienne Westwood ed i Sex Pistols.
Dalla pittura all'uso della Super 8 il passo è breve; coinvolgendo nelle riprese molti suoi amici, Derek inizia a realizzare corti e mediometraggi ambientati nel suo studio in zona postindustriale o nella campagna londinese e, anticipando di molto il futuro Photoshop, postproduce i suoi lavori attraverso l'uso di filtri colorati, di sovrapposizioni e manipolazioni audaci, di dilatazioni visive creando mix ottici /narrativi/pittorici davvero originali.
Grazie all'estro geniale si conquista in breve tempo l'attenzione di molti artisti in città; nel 1972 il regista Ken Russell lo scrittura in qualità di scenografo eclettico per due suoi film (*I diavoli* e *Messia Selvaggio*) e, di lì a poco, pur iniziando il suo personalissimo percorso registico, firmerà videoclip stracult per i Pet Shop



Derek Jarman (1942 - 1994)

segue a pag. successiva

"Caravaggio" (1986)

segue da pag. precedente

Boys, Marianne Faithful, gli Orange Juice, gli amati Sex Pistols.

Espressione eloquente della rutilante ribellione a cavallo tra gli anni '70 e gli '80, difensore a spada tratta dell'universo queer, nel 1976 realizza il suo primo lungometraggio *Sebastian*, utilizzando il martirio di uno tra i santi più conosciuti nell'iconografia religiosa per proporre una rilettura allegorica ad altissima provocazione gay, tutta in latino ma accentata in inglese.

Due anni dopo, in pieno rebelPunk londinese, Derek firma *Jubilee* (1978), la sua seconda opera cinematografica, un vero e proprio manifesto del periodo capace di utilizzare linguaggi diversi e on the road per colpire al cuore lo spettatore infuocato di quegli anni indimenticabili in tutti i sensi.

Definito all'epoca un *documentario fantastico*, propone una sceneggiatura con location rinascimentale in cui la Regina Elisabetta, grazie all'abilità del suo fedele alchimista, si trova trasportata in uno scellerato 1978 scioccante in particolare dal punto di vista sociale, spirituale e politico; costruito per mettere alla berlina la decadenza degli '80 inglesi con occhio impietoso e addolorato, gode della colonna sonora di Brian Eno, capace di rendere se possibile ancora più disturbante e kitsch questo spaccato di storia firmato Jarman.

"The Last of England" (1987)

"The Tempest" (1979)

Più aperto a tutti *La Tempesta*, terza opera del nostro autore in revolution; qui Derek volge al classicissimo Shakespeare le sue attenzioni stavolta barocche ed ottiene l'attenzione di un pubblico più ampio.

Ormai divenuto un'icona apprezzatissima del cinema sperimentale britannico e non solo, dopo tanti corti e videoclip dedicati a noti artisti della musica e dell'arte tout court, Derek firma il suo capolavoro: *Caravaggio* (1986) è l'opera più esaustiva di quel binomio tra cinema e pittura da sempre inseguito, in cui l'influsso pasoliniano si fa sentire con forza e lirica elevata.

Il triangolo amoroso tra Lena (l'attrice Tilda Swinton, musa incantatrice di Jarman sin dagli esordi), Caravaggio e Ranuccio si innesta nei tableaux vivant e nei chiaroscuri del pittore morente alla ricerca del suo passato popolato di bassifondi, assassini, lussuria e disperazione viscerale.

E inizia a morire lentamente anche Jarman, che rivela più volte alla Berlinale di quell'anno di aver contratto l'AIDS.

Nel 1987 firma *The Last of England*, titolo preraffaellita per raccontare in forma di videoclip girato in Super 8 il liberismo economico dell'epoca thatcheriana, nel 1989 esce *War Requiem*, racconto in immagini non propriamente riuscito della riapertura della Cattedrale di Coventry dopo i danni subiti durante la guerra.

Le condizioni fisiche di Jarman peggiorano velocemente e i suoi ultimi lavori ne portano il segno; l'artista decide di trasferirsi in una casa spartana e rocciosa sulla scogliera di Dungeness, vicino alla grande centrale nucleare omonima e sceglie di dedicarsi con abnegazione al giardino spoglio e nudo che circonda la casa.

"Il Giardino" (1990)

E sarà proprio il giardino con la sua difficoltà a fiorire il protagonista del film *The Garden* (1990), in cui il racconto antinarrativo dedicato agli amici scomparsi per il virus si alterna al parallelismo con il Giardino di Getsemani e dunque con la fine di Gesù e l'amore gay, entrambi ancora discriminati e uniti seppure in odor di blasfemia.

Con estrema difficoltà riesce nell'intento di finire *Edoardo II* (1991), tragedia in chiave moderna da Christopher Marlowe piegata alla necessità di raccontare attraverso un testo classico la condizione omosessuale negli anni '90. Indimenticabile il momento canoro dell'amica Annie Lennox a cui viene affidata una delle più struggenti sequenze d'addio della Storia del cinema.

E con *Wittgenstein* e *Blue*, entrambi usciti nel 1993, Jarman mette fine alla sua vita eclettica e crudele; nel primo sono le parole a fare sorprendentemente da padrone ad una storia più angosciante che rabbiosamente omo, nel secondo lo schermo è tutto blu, sinonimo di libertà e continuità che il regista, ormai cieco, vuole indicare come percorso futuro dell'umanità.

Derek Jarman muore, molto amato, il 19 febbraio 1994.

O Paradiso, mio giardino che nella luce sei avvolto, dentro la notte ti sei dissolto.

Patrizia Salvatori

Quando il vizio è a portata di pennello: il Marchese de Sade

Maria Rosaria Perilli

Nacque a Parigi il 2 giugno (giorno che diventerà per noi quello della Festa della Repubblica Italiana) del 1740 Donatien-Alphonse-François de Sade, signore di Saumane, di La Coste e di Mazan, meglio conosciuto come Marchese de Sade, o Divin Marchese, famoso per i suoi testi scabrosi, per i suoi personaggi licenziosi, e per la peculiarità delle sue inclinazioni sessuali. Considerato un esponente dell'ala estremista del libertinismo e dell'Illuminismo più radicale, Sade era non solo uno scrittore, ma anche un poeta, un drammaturgo e un filosofo, e scrisse opere erotiche a volte permeate di violenza e sicuramente all'epoca considerate sacrileghe, tra l'altro molte delle stesse elaborate durante la prigionia che segnò metà della sua vita. Dobbiamo a lui, al suo nome, le parole "sadico", "sadismo" – ovvero la perversione di chi trae piacere nell'infliggere sofferenze all'oggetto dell'impulso sessuale – ormai entrate nel linguaggio comune. Ma andiamo a vederlo un po' più da vicino, questo artista. Trascorsa l'infanzia a casa Condé, studia presso il prestigioso Lycée Louis-le-Grand e, prima a quattordici anni, riceve un certificato di nobiltà che gli consente di accedere alla scuola preparatoria di cavalleria. Presto nominato sottotenente, partecipa alla guerra dei sette anni contro la Prussia, distinguendosi per il valore e l'ardimento. Congedato col grado di capitano, il giovane inizia a condurre una vita fatta di svaghi e dissolutezze fra attrici e cortigiane, così il padre, preoccupato per le intemperanze del ragazzo ma anche a motivo della precaria situazione economica del casato, lo costringe a sposare Renée-Pelagie Cordier de Launay de Montreuil, una fanciulla aristocratica e molto, molto ricca. Serve sicuramente a risolvere diversi problemi economici, questa unione, però non a far abbandonare al nostro Marchese le sue vecchie abitudini. Continua infatti a sperperare denaro e ad andare a letto (se così vogliamo dire...) con uomini e donne, indistintamente, tanto che pochi mesi dopo le nozze viene imprigionato per quindici giorni nelle carceri di Vincennes a causa del "comportamento oltraggioso" tenuto in un bordello, e, nel 1768, nuovamente arrestato e messo in carcere, dove trascorre sei mesi, per aver rapito e torturato una donna. Liberato per ordine del re, torna a dedicarsi alle sue attività preferite: organizza feste e balli e si dà ai viaggi in compagnia della sua amante Anne, sorella minore della moglie. Il 1772 è l'anno della prima rappresentazione teatrale ma anche quello dell'accusa di avvelenamento. Durante un'orgia, alla quale aveva partecipato insieme a quattro prostitute e al suo domestico Armand, Sade offrì alle prostitute dolci trattati con droghe, e queste, invece dello sperato effetto afrodisiaco, causarono alle ragazze seri malesseri. Il Marchese riesce a sfuggire all'arresto e a raggiungere l'Italia ma, condannato a morte in contumacia, viene arrestato dalle milizie del re di Sardegna e rinchiuso nel carcere di Milano, dal quale evade pochi mesi più tardi. Dopo cinque anni di latitanza e molto sesso e scandali, lo arrestano ancora una volta. Condotto nella prigione di Vincennes, inizia a scrivere testi teatrali e romanzi e, trasferito alla Bastiglia, proprio lì redige due delle sue opere più famose: "Le 120 giornate di Sodoma" e "Le sfortune della virtù". Nel 1789 viene portato in manicomio. Per il Sade è un momento molto difficile, doloroso, che per fortuna non dura molto in quanto l'anno seguente – come successe alla maggior parte di quanti furono imprigionati sotto l'Ancien Régime – gli è concessa la libertà e lui torna a vivere con la moglie, ma la donna, stanca delle sue violenze e del suo inqualificabile comportamento, lo abbandona con i tre figli. Successivamente il Marchese si lega a Marie Constance Quesnet, giovane attrice che gli rimane accanto fino alla fine. Nel 1793, Sade milita nel gruppo rivoluzionario del suo quartiere, però non riesce nell'intento e così finisce arrestato e condannato a morte. Se non che, per un errore lo "dimenticano" nella sua cella: Sade riesce a evitare dunque la ghigliottina e a essere liberato nell'ottobre dell'anno seguente. Il 1795 vede l'uscita de "La filosofia nel boudoir" ("La nuova Justine, ovvero le disavventure della virtù" era stato pubblicato anonimo quattro anni prima), e "Juliette". Accusato dalla stampa di essere l'autore dell'"infame romanzo" "Justine", senza processo, ma solo con decisione amministrativa, nel 1801 viene internato nel manicomio di Charenton, dove scrisse "Les Journées de Florbelle", romanzo erotico in 10 volumi poi sequestrato dalla polizia. A nulla servono le sue proteste e suppliche. Diventa obeso, mezzo cieco, tormentato da manie di persecuzione e, giudicato pazzo, ma in realtà perfettamente lucido, qui trascorre gli ultimi 13 anni della sua vita. Quasi a contrasto, la sua morte fu silenziosa tanto quanto la sua vita fu vivace e rumorosa. Nel 1814, a Charenton il direttore Coulmier viene sostituito da Roulhac de Maupas. Questi fa richiesta al ministro degli Interni di spostare Sade in una struttura più idonea a causa della sua salute malferma che ne impedisce la carcerazione (non camminava quasi più), e il ministro invita il direttore generale della polizia a prendere provvedimenti. Purtroppo, le condizioni di salute del Marchese peggiorano e il 2 dicembre, mentre il medico gli prepara un tè, Sade si spegne all'improvviso, senza neppure un gemito. Aveva 74 anni. Secondo quanto riportato nel rapporto ufficiale del direttore alla polizia, la causa del decesso è una "febbre adinamica gangrenosa" e un "edema polmonare di origine cardiaca". Poco dopo la morte, il figlio fa bruciare tutti i manoscritti del padre non pubblicati che comprendevano anche l'immensa opera sopra citata, "Les Journées de Florbelle", andata quindi perduta. Per quelle editate, si è dovuto aspettare il XX secolo affinché fossero rivalutate e riscoperte a opera del surrealismo,

della psicoanalisi e dell'esistenzialismo, di cui Sade è considerato, in qualche modo, l'anticipatore. Immorali o comunque di scarso valore i suoi scritti, si riteneva precedentemente, come immorale e di scarso valore l'autore, considerato invece da Apollinaire "lo spirito più libero mai esistito". Perché poi, nell'arte, a ognuno la sua ispirazione, l'impossibilità di tacerla. E in "Aline e Valcour" di questa impossibilità ci parla lo stesso Sade: "Sfortunatamente devo descrivere due libertini; aspettati perciò particolari osceni, e scusami se non li taccio. Ignoro l'arte di dipingere senza colori; quando il vizio si trova alla portata del mio pennello, lo traccio con tutte le sue tinte, tanto meglio se rivoltanti; offrirle con tratto gentile è farlo amare, e tale proposito è lontano dalla mia mente".

Maria Rosaria Perilli

Siamo ritornati a un cinema d'autore neobarocco?

Àngel Quintana

Nei primi anni del nuovo millennio si è verificata una curiosa mutazione nell'ambito del cinema d'autore, causata sostanzialmente dall'evento destabilizzante della tecnologia digitale. Di fronte all'emergere di prodotti audiovisivi ipertrofici di immagini da post-produzione, alcuni cineasti decisero di imprimere a questa condizione di saturazione formale una sorta di depurazione strutturale. Il cinema che si sviluppò tese a mantenere comunque alcune sue caratteristiche ontologiche legate all'articolazione classica del rapporto spazio - tempo. Da questa nuova condizione così radicale fu inevitabile ridurre la sospensione temporale dell'inquadratura a vantaggio del ruolo dell'attore, ridimensionando con ciò l'uso specifico del montaggio per contrastare il sovraccarico degli effetti speciali utilizzati in tutti i generi del cinema commerciale. La drammaturgia e il processo di costruzione della storia hanno teso così a distanziare tutti gli aspetti emozionali e psicologici del cinema. Il silenzio era funzionale che si imponesse più del dialogo. La messa in scena è diventata così un fattore creativo fondamentale in un cinema caratterizzato dalla post-produzione digitale. E' stato questo inoltre un modo per disinnescare gli effetti prodottisi attorno al valore della sceneggiatura, alle strutture narrative parallele e alla serialità televisiva. Il nuovo cinema d'autore non poteva essere un cinema marcatamente minimalista perché, secondo i postulati della modernità, il concetto non poteva imporsi all'atto dell'esecuzione stessa dell'opera. Nel cinema moderno, le riprese erano aperte alla spontaneità e la loro messa in scena funzionava come un processo naturale di conoscenza. Huo Hsiao Hsien, Abbas Kiarostami, Tsai Ming Liang, Wang Bing, Bruno Dumont, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Béla Tarr, Jia Zhang-Ke, Apichatpong Weerasethakul o il Gus Van Sant di inizio millennio, furono loro a realizzare la rivoluzione legata a un'idea di "cinema sottrattivo". Un'idea che creava una nuova geopolitica del cinema che consolidava una tendenza del cinema d'autore di imporsi nei vari festival internazionali. Sono trascorsi vent'anni da allora, alcuni settori della critica battezzarono quel nuovo corso di cinema con il nome di "cinema minimalista", mentre nell'ambiente cinematografico anglosassone in modo dispregiativo si usava il termine *slow cinema* o tuttal più se ne parlava come di un cinema semplicemente da festival.

Questo nuovo cinema era minimalista perché partiva dalla depurazione stilistica e dalla sua concisione delle immagini, apparendo lento perché lontano dai canoni commerciali e diventando, così, un altro diverso modello di cinema. Il minimalismo era però nato nel cinema qualche anno prima di allora, negli anni Ottanta con alcune opere significative realizzate da Chantal Akerman. Antony Fiant nel suo libro "*Pour un cinéma soustractif*", riteneva che la questione centrale fosse quella di parlare di sottrazione nell'opera, perché, a differenza del minimalismo postmoderno degli anni Ottanta (Jarmursh, Hal Hartley, etc), ciò che facevano i cineasti dell'era digitale era quello di trasformare gli elementi che componevano causa/effetto in una drammaturgia classica. Prima dell'azione si privilegiava la contemplazione, come se si trattasse della resuscitazione dell'immagine del tempo, quella enunciata dal filosofo Gilles Deleuze. Al momento possiamo registrare che alcuni dei registi che hanno lavorato in questo ambito delle coordinate della cosiddetta sottrazione sono ancora in auge. Molti di questi continuano a occupare un posto di rilievo nell'ambito di festival importanti, sebbene si possa dire che altre nuove tendenze cinematografiche siano emerse, cosa che ci porta a chiederci fino a che punto il cinema d'autore sia ancora legato ai parametri della sottrazione o se esso abbia iniziato a ricostruire nuovi ambiti cercando nuove strade espressive.

Se torniamo alla metà del decennio trascorso, al 2014, noteremo che si produssero in quel tempo alcune curiose dinamiche che tendevano a ricercare nuove forme espressive che pian piano si estendevano nel cinema con altre novità estetiche e poetiche.

Nel 2014 Bruno Dumont gira la serie *P'tit Quinquin*. È lo stesso momento in cui la serie televisiva *Breaking Bad* apre la quinta stagione vincendo gli Emmy ed è anche lo stesso periodo nel quale *Game of Thrones* della HBO arriva alla sua quarta stagione con uno dei suoi picchi maggiori di popolarità.

"P'tit Quinquin" (2014) di Bruno Dumont

La serie *P'tit Quinquin* non suscita in realtà notevoli passioni tra gli amanti di quanti seguono le grandi produzioni televisive, essa realizza appena quattro capitoli venendo proposta alla Quinzaine Réalisateurs di Cannes di dicembre di quell'anno. La serie, tuttavia, funge da manifesto fondante di un nuovo modo di produrre cinema, ma che si impone anche come buon esempio per tutte le forme successive del genere seriale contemporaneo. Dumont torna al suo paesaggio familiare, le Fiandre, recuperando l'idea della presenza del male nella società come asse portante di una trama già sperimentata in *Hors Satan* (2011). Di fronte alla raffinatezza formale nella rappresentazione del paesaggio o nella presenza di non attori che completano la scena, Dumont si oppone all'estetica del grottesco: il paesaggio compartecipa come presenza diabolica e i personaggi diventano i protagonisti di una tragica farsa, con eccessi nelle loro interpretazioni. Nella trama poliziesca su alcuni terribili omicidi, le relazioni che legano il caso si interrompono senza spiegazioni non facendo emergere una chiara soluzione della storia stessa. Il risultato è quello che alla fine lo spettatore non sa quale sia l'origine stessa del male. Dumont rompe con il silenzio per addentrarsi in una tradizione che trova in Rabelais e nel carnevale una fondamentale fonte estetica. L'immagine passa in modo contrapposto dal silenzio al rumore. Tale è il modo scelto per determinare che qualcosa di nuovo si vuole fare emergere. Dumont ha nuovamente esplorato la strada del grottesco in *Ma Loute* (2016), dove ha destrutturato una serie di attori professionisti portandoli a un'esasperazione interpretativa antinaturalistica del proprio ruolo, recuperando quell'universo presente in *P'tit Quinquin* nel sequel *Coincoin te las Z'inhumains* (2018). Nella parte centrale, tuttavia, sarà attratto dall'universo di Charles Péguy girando due versioni speculari del mito di Giovanna d'Arco, che producono una rottura nella trama che il regista pareva avesse intrapreso.

Nel 2014, in Argentina, Lisandro Alonso gira *Jauja* dove ricostruisce eventi che sembrano apparentemente storici. Questo film racconta dei massacri degli indiani da parte dei militari governativi, mostrando il rapporto silenzioso tra una figlia e suo padre in una zona lontanissima del mondo. Ad un certo punto della storia del film avviene una sparizione, simile alla famosa scena dell'eclissi con la protagonista Anna ne *L'avventura* (1960) di Michelangelo Antonioni. Invece di andare verso la comprensione piena della scomparsa del personaggio, *Jauja* si trasforma in altro. Il film rompe con la sottrazione dei precedenti lavori di Lisandro Alonso, per ricercare un nuovo processo di poeticizzazione, introducendo salti di tempo e di immagine con supporti emotivi che sembravano estranei allo stile di Lisandro Alonso. Il racconto minimale si trasforma in un racconto poetico senza alterarne la forza del mistero. Nel 2017 la regista argentina Lucrecia Martel presenta in anteprima *Zama*, un film che in un certo senso sembra prolungare

"Jauja" (2014) di Lisandro Alonso

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la riflessione avviata anni prima da Lisandro Alonso. Martel parte da un romanzo, un testo di Antonio di Benedetto che funziona come riferimento in cui il racconto rompe con l'azione per favorire quello dell'attesa, di ciò che il pubblico si aspetta che la storia sviluppi. *Zama* usa la forma letteraria per creare un mondo e per costruire una poetica, ma come film funziona proprio grazie al meccanismo di

"Zama" (2017) di Lucrecia Martel

aver introdotto la *suspence* di qualcosa che non arriva mai. Diego de Zama è un funzionario della corona spagnola che vive sperando che il re lo trasferisca da quel luogo sperduto di un confine argentino, agognando un altro mondo di vita reale. Il tempo trascorre e nulla si muove. La stessa operazione registica accade in *La portuguesa* (2019) di Rita Azevedo Gómez, dove una donna osserva il passare degli anni in un castello del nord Italia in attesa del ritorno del marito dalla guerra. Potremmo anche dire che questo aspetto drammatico dell'attesa lo ritroviamo anche col personaggio del monarca Luigi XIV, in *La mort de Louis XIV*

"La portuguesa" (2019) di Rita Azevedo Gómez

(2017), dove in questo caso specifico l'attesa si trasforma in lenta agonia. In tutti questi film c'è qualcosa che proviene dalla storia, dalla letteratura. Si parte da un'opera di ricostruzione d'epoca, si trascrive la sceneggiatura di una storia ipotetica la cui condizione finisce per acquisire più forza nell'azione. Non è tanto importante cosa accadrà, ma come si configurano le situazioni di un dato mondo. La sottrazione non è estrema, in alcuni racconti riemerge la psicologia, in altri ritorna la bellezza della ricostruzione storica e in altri ancora, addirittura, una poetica ereditata dalla tradizione cinematografica. A dove si aggancia questo modello di cinema? È legato alle deviazioni di Bruno Dumont verso il grottesco? Questo cinema è una continuazione dei modelli del secolo precedente o rappresenta una rottura rispetto a questi modelli?

El cant del socells (2008) di Albert Serra è un film silenzioso, in cui si seguono tre personaggi che appartengono al mito, potremmo dire dei

"El cant del socells" (2008) di Albert Serra

saggi, attraverso un paesaggio astratto ai confini di tutto. In queste figure risaltava il mito biblico in cui ogni azione scompariva - a parte quella dell'adorazione al Messia -, facendo risaltare la bellezza spirituale di queste figure disperse nell'immensità del paesaggio. Qualche anno dopo, quando Albert Serra gira *Historia de mi muerte* (2014), qualcosa cambia in lui e si trasforma. L'universo mistico lascia il posto a un mondo sinistro, la luce che guidava il percorso verso i

"Historia de mi muerte" (2014) di Albert Serra

confini dei tre Re Magi lascia il posto a un percorso verso l'oscurità, quella che Giacomo Casanova intraprenderà per incontrare Dracula. Albert Serra ci ricorda così che dopo l'Illuminismo nasceva il mondo delle tenebre, oppure che la forza del desiderio non poteva essere spinta a un punto tale senza cadere nell'abisso più oscuro. In questo, non c'è solo un passaggio dalla luce all'oscurità, ma anche dalla pace del silenzio al fragore più assordante. Niente potrà essere più come prima, sembra quasi che con *Historia de mi muerte* il cinema di Albert Serra perda la sua innocenza originaria per imboccare altre strade dove l'immagine cessa di

Liberté (2019) di Albert Serra

essere raffinata per diventare opprimente. Questo barocchismo eccessivo trova la sua massima espressione in *Liberté* (2019), film che inizia con una lettura del marchese De Sade fino a mostrarci le delusioni di un gruppo di libertini in una foresta nei pressi della Germania, fuggiti dalla rivoluzione francese. Serra continua a mostrare attrazione per l'epoca barocca, ma qui anche un interesse a far emergere gli eccessi, sessuali in questo caso specifico, e a mostrare un cinema provocatorio.

Pascal Ferran è un regista francese non molto prolifico ma che ha realizzato una straordinaria indagine sul desiderio femminile con *Lady Chatterley* (2006), ispirandosi al romanzo di D.H. Lawrence. Il suo film rompeva con le costanti del cinema del tempo, riscoprendo un certo edonismo fino a chiedersi, come per esempio avevano fatto altri registi come Olivier Assayas o Arnaud Desplechin anni prima, come si potesse filmare il passato senza cadere nell'accademismo. Nel 2014, Pascal

"Lady Chatterley" (2006) di Pascale Ferran

Ferran gira un film su un passero, *Bird People*. La sua idea appare molto interessante perché con essa voleva indicarci che forse, dopo il tempo della sottrazione nell'immagine, un nuovo sbocco estetico poteva esserci attraverso una sorta di fantasticheria in una mente insonne.

Bertrand Bonello, un altro dei nomi chiave del cinema francese, gira sempre nel 2014 *Saint Laurent*, dove non fa altro che radicalizzare una sua impronta sul neobarocco, già avviata in precedenza con l'ottimo *L'Apollonide* (2011), incentrato sulla vita vissuta in un bordello, de-

"L'Apollonide" (20111 di Bertrand Bonello

scritto come fosse un convento di clausura. L'aspetto più interessante di *Saint Laurent* - incentrato sullo stilista Yves Saint-Laurent - è che cerca di connettersi con uno stile neobarocco formale, finendo per rivisitare quell'idea di decadenza presente nel cinema di Luchino Visconti. Analizzando le basi della modernità, si può chiaramente constatare che ci sia per molti di questi registi un legame evidente con l'eredità del cinema contemporaneo lasciatoci da cineasti come Roberto Rossellini o Michelangelo Antonioni. In controtendenza con le inclinazioni sulla modernità, la figura di Luchino Visconti si è sempre contraddistinta. L'originale rivendicazione viscontiniana che Bonello esprimeva, sembrava suggerire il bisogno di esplorare verso altre direzioni, di osservare cioè l'idea della decadenza come fonte di tensione estetica tra ciò che resteva della modernità e il percorso verso uno stile neobarocco nell'immagine del cinema del tempo.

In realtà, l'opera di Bonello ha continuato a

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mantenere questo stile neobarocco fino alla realizzazione di una strana storia in due tempi di zombi haitiani, *Zombi Child* (2019).

Alcuni di questi esempi che abbiamo evienziato, fanno emergere in tutti questi riferimenti che in questo ultimo specifico decennio si sono gettate le basi per una nuova modernità priva di depurazione, ma che si muove da altri molteplici livelli dai quali si generano passaggi che portano a riproporre nuove immagini e racconti. Cioè, non si tratta più di trasformare l'immagine in una sorta di mostra di effetti speciali - per questo ci sono già i film dell'universo Marvel -, quanto di indirizzare nuove risorse creative verso una nuova dimensione dell'immagine, o poeticizzandola con accorgimenti -*Bird People* è in questo senso un'opera meravigliosa-, oppure semplicemente cercando nuovi sbocchi estetici che consolidino questa mutazione. Di fronte a un cinema dei silenzi si è progressivamente imposto un altro cinema, in cui la parola ha occupato un posto centrale, nel quale gli sbocchi drammatici non cercano interiorità ma eccessi espressionisti, drammatizzazioni estreme che servono a rafforzare i destini concreti dei nuovi personaggi che popolano le storie. Ci troviamo nelle fondamenta di un cinema che non rinuncia al peso della teatralità come appropriazione dell'artificio, ma a differenza della modernità dove l'approccio al teatro era fatto di parametri brechtiani, ora il cinema assume la coscienza di un senso del rito. Questo gioco con la presenza del peso della teatralità, ha trovato la sua massima espressione con il successo di *Drive my car* (2021) di Ryusuke Hamaguchi, che esordisce con una rilettura dello zio Vanja di Cechov per gettare le basi di un cinema in cui la parola recupera il suo posto centrale come elemento chiave dell'estetica cinematografica.

Uno dei registi più controversi del decennio, le cui opere hanno generato ammirazione e rigetto in egual misura, è il cineasta quebecchese Xavier Dolan. I film più interessanti che ha girato sono *Mommy* (2014) -sua anche la sceneggiatura- e *Jusqu'àbout du monde* (2016), basato su un'opera teatrale di Jean-Luc Lagarce. Da diversi riferimenti parte il suo percorso di iper drammatizzazione delle situazioni sceniche. La sua scenografia è caratterizzata da una certa oppressione visiva di un eccesso di elementi che colloca nella drammaturgia. Dolan si oppone a qualsiasi tradizione che richiami il silenzio, sebbene il suo cinema non sia troppo lontano dalle strade aperte da Bruno Dumont, Bertrand Bonello o anche dal cineasta cinese Jia Zhang Ke con i suoi film *A touch of sin* (2013) o *Ashis a Purest White* (2018). Se proviamo a mettere a confronto ciò che sta accadendo oggi nel cinema con alcuni dei più suggestivi percorsi di esplorazione del teatro europeo contemporaneo, segnato da nomi tanto diversi come Angelica Liddell, Christianne Jatahy, Alain Platell, Alex Rigola, Thomas Ostenmeier, Krysztof Warlikowski, Fabrice Murgia, Romeo Castellucci o Alessandro Serra, vedremo che la maggioranza di costoro ritiene che la messa in scena debba funzionare come un luogo di sperimentazione, una sorta di laboratorio. Uno degli aspetti principali riguarda il lavoro con gli attori, per il quale si realizza un processo di depurazione necessario per far risaltare le esperienze più estreme. Non c'è qui il distanziamento brechtiano ma pura autopsia. Il regista teatrale deve posizionare il bisturi all'interno dello spettacolo e far esplodere le contraddizioni presenti nei personaggi. Gli attori non professionisti nei film di Bruno Dumont, i personaggi che passano attraverso i film di Bertrand Bonello e quelli nei film di Xavier Dolan, utilizzano tecniche espressive basate sul grottesco e sull'esagerato, affinché qualcosa fuoriesca dal nulla e colpisca destabilizzandolo lo spettatore. Questa stessa tecnica è utilizzata dal regista israeliano Nadav Lapid nelle sue opere *Synonimes* (2019) e *Ahed's Knee* (2021). Lapid parte dalla storia di un disertore politico di Israele smarrito nella Parigi contemporanea. Questo personaggio si comporta come un selvaggio sradicato. Lo si inizia a vederlo nudo in un appartamento, per poi osservarlo pian piano attraverso caratterizzazioni che passano dall'euforia all'estrema timidezza, proseguendo poi tra la magniloquenza dei suoi gesti e un suo sguardo assai allucinato.

"Drive my car" (2021) di Xavier Dolan

"A touch of sin" (2013) di Jia Zhang-ke

"Mommy" (2014) di Xavier Dolan

"Synonymes" (2019) di Nadav Lapid

Dove portano tutte queste nuove forme di un cinema d'autore contemporaneo così impregnato di saturazione drammatica e visiva? Quel che più istintivamente si può avvertire è che tutto ciò stia creando percorsi reali per una nuova estetica, che con un po' di cautela potremmo considerare come ritorno al neobarocco. Nel 1989, il teorico dell'arte italiano Omar Calabrese ha pubblicato il libro *L'età neobarocca*, in cui definisce il presente come un tempo di ricerca delle forme. Questo tipo di ricerca nasce come conseguenza della perdita di integrità, dell'insieme, di una sistematizzazione ordinata. Calabrese definisce gli anni Ottanta come un tempo di instabilità e di multidimensionalità. Un tempo di mutanze. Anche il nostro presente è caratterizzato da una fase di grande instabilità, risulta esso un tempo in cui appare essere usciti da una grave crisi economica, sebbene ci si sia poi risvegliati e ritrovati con un distanziamento sociale generato dal coronavirus. Oggi i cittadini non sanno più come rapportarsi con la nuova realtà che ci viene rappresentata e il cinema si trova davanti ad un vuoto senza precedenti. Siamo di fronte a una società dove i valori si sono modificati e dove tutto finisce per confondersi. Oggi, l'indeterminatezza delle immagini audiovisive ha probabilmente bisogno di altre strade che vadano aldilà della sottrazione e del minimalismo. Il cinema deve scommettere ancora una volta sul rafforzamento della scena, sulla necessità di trasformarla completamente affinché la collocazione dello spettatore non sia più quella di un soggetto distante e passivo, ma quella di un essere attento e critico. Tutto questo è certamente necessario per continuare a chiederci, tutti noi, cosa stiamo vedendo oggi su uno schermo, giusto per la necessità di ritrovare nuove forme espressive capaci di generare bellezza.

Àngel Quintana

Tradotto dallo spagnolo da Marco Asunis

CGS, i Cinecircoli Giovanili Socioculturali: Intrecci educativi

Cristiano Tanas

I Cinecircoli Giovanili Socioculturali, associazione nazionale di cultura cinematografica fondata nel 1967, hanno celebrato la propria Assemblea nazionale ordinaria a Roma tra il 14 e il 15 maggio, nella nuova sede del Centro Nazionale Opere Salesiane, appena inaugurata.

Chi entra nella nuova struttura, non può fare a meno di notare il "filo rosso", dipinto sulle pareti, che percorre tutti gli spazi e gli uffici, ripercorrendo la storia di San Giovanni Bosco, fondatore dei Salesiani, che nella sua vita ha saputo tessere relazioni educative con i giovani, partendo proprio dai loro interessi e dalle loro passioni.

È così che per l'Assemblea nazionale si è scelto il titolo "Intrecci educativi – Come ripensare le proposte": un appuntamento istituzionale che, come di consueto, si coniuga con un'occasione di confronto e di formazione. Hanno risposto alla convocazione una trentina tra dirigenti e animatori, gran parte dei quali giovani under-30, provenienti dai 44 circoli affiliati operanti in 14 regioni.

L'intervento formativo è stato affidato alla professoressa Claudia Caneva, docente di Antropologia e Comunicazione presso l'Università Pontificia Salesiana, l'Università degli Studi di Roma Tre e l'Università Pontificia Lateranense, che ha guidato i partecipanti sul tema "La pro-vocazione dell'immaginario contemporaneo". In un clima di aperto confronto, si è cercata una chiave di lettura orientata all'urgenza di ri-appassionarsi all'umano, riscoprendo la bellezza delle relazioni e prestando attenzione all'importante componente emotiva nell'espressione artistica, che è sempre portatrice di un messaggio.

La parte squisitamente cinematografica dell'incontro ha visto la presenza di due giovani registi, Matteo Bianchi – che ha presentato i due cortometraggi "Polvere" (premiato dai CGS nel 2019) e "Due Caffè" – e Raffaele Grasso, che ha raccontato la sua recente esperienza di assistente alla regia in "Esterno Notte" di Marco Bellocchio, appena uscito nelle sale.

L'appuntamento culturale è proseguito quindi con uno spazio dedicato al "Cinema del reale", con l'intervento dei documentaristi Diego D'Innocenzo, autore e produttore di documentari per il mercato nazionale ed internazionale e Roberta Cortella, regista della docu-serie "Boez – Andiamo via", che racconta la storia di sei ragazzi, tutti condannati e inseriti in uno speciale programma di esecuzione esterna della pena, che affrontano un viaggio a piedi per la Penisola: tappa dopo tappa, assistiti da una guida e da un'educatrice, i giovani raccontano le loro vite, i loro sogni, le loro aspirazioni.

La serata del 14 maggio è proseguita con la "Notte dei Musei", che ha consentito di approfittare del ricco programma di eventi, visite culturali e spettacoli dal vivo offerti al pubblico nella Capitale.

Nella sua relazione il presidente ha ripercorso le attività svolte nel 2021, nonostante i forti condizionamenti dovuti all'interruzione di molte attività culturali a causa delle restrizioni conseguenti all'emergenza sanitaria, che per l'intero anno ha caratterizzato la quotidianità delle Associazioni culturali e delle sale cinematografiche e teatrali. Nel contesto straordinario di emergenza sanitaria che ha caratterizzato l'ultimo biennio, l'Associazione CGS ha saputo introdurre energie nuove e risorse per non disperdere il lavoro svolto, e soprattutto per garantire il contatto con il pubblico e con le fasce di età particolarmente colpite dall'isolamento, con particolare riguardo ai più giovani, già provati dalla improvvisa e prolungata chiusura delle attività scolastiche e di socializzazione "in presenza". L'Associazione ha lavorato per trasformare il momento di crisi in un'opportunità di confronto e di riscatto "a distanza".

Incontro con i documentaristi Diego D'Innocenzo e Roberta Cortella

Nonostante la forte crisi dello spettacolo dal vivo, diversi Circoli locali hanno messo in campo la propria fantasia e le proprie energie per inventare nuovi modi di comunicare e coinvolgere il pubblico: alcuni hanno ideato e promosso eventi social, quiz a tema cinematografico, contest, inviti alla lettura, scrittura e pubblicazione di recensioni, che hanno avuto una larga diffusione e hanno riscontrato notevole interesse, specialmente da parte del pubblico giovanile. Alcuni Circoli impegnati

segue a pag. successiva

Due momenti dell'Assemblea

segue da pag. precedente

in campo teatrale e musicale hanno organizzato "prove a distanza", ma anche vere e proprie rappresentazioni, concerti in diretta streaming, o ancora hanno riproposto al pubblico i propri spettacoli del passato. Alla fine dell'anno sono finalmente riprese le attività dal vivo e le prove dei gruppi teatrali e musicali, pronti per un vero e proprio ritorno sulle scene nel corso del 2022.

Incontro con i registi Matteo Bianchi e Raffaele Grasso

Rilevante sul fronte della promozione cinematografica è stato anche il lavoro svolto dai partecipanti ai laboratori realizzati nel corso del Laboratorio organizzato dai CGS nell'ambito della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, in occasione della quale sono state prodotte schede filmografiche, recensioni, brevi articoli, video-diari, tutti pubblicati sul web e diffusi attraverso i social network e raccolti in una pubblicazione diffusa nei primi mesi del 2021.

l'ingresso della nuova sede CGS a Roma

Sul fronte della collaborazione con le altre Associazioni nazionali di cultura cinematografica, sono state proposte due iniziative: la prima, in collaborazione con CIN.IT. (Cineforum Italiano), per celebrare il centenario della nascita di Pasolini, attraverso una giornata di studio sul rapporto tra il grande regista e la religione; la seconda, promossa con U.C.C.A. (Unione Circoli Cinematografici ARCI), per l'assegnazione del premio "Giovani – Salto in lungo" nell'ambito della rassegna cinematografica marchigiana "Corto Dorico".

Infine, è allo studio un documentario in memoria di Stefano Todini, compianto presidente nazionale CGS, con la selezione dei documenti più significativi da lui prodotti in materia di critica cinematografica e di educazione al cinema, nonché con la formazione dello staff che curerà l'iniziativa e l'individuazione delle persone da coinvolgere per le testimonianze.

Il panorama dei CGS è sempre ricco e vario, e scorrendo le pagine web (www.cgsweb.it) e social si tocca con mano quanto siano belle e significative le attività portate avanti quotidianamente dai Circoli aderenti, spesso in situazioni di difficoltà e con mezzi ridotti, che tuttavia non compromettono la qualità delle proposte.

Il tutto sostenuto da una rete di relazioni e di "intrecci educativi" che trovano origine negli incontri nazionali e si diramano su tutto il territorio.

Cristiano Tanas

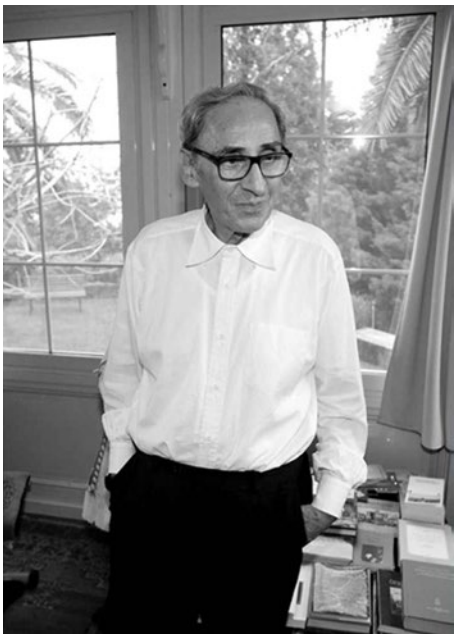
cgs | Cinecircoli Giovanili Socioculturali

Associazione di promozione sociale promossa dal Centro Nazionale Opere Salesiane e dal Centro Italiano Opere Femminili Salesiane
Via Giacomo Costamagna, 6 | 00181 Roma
Telefono: +39 06 44700145 | segreteria@cgsweb.it

I Partecipanti. Foto di gruppo

Poetiche

E ti vengo a cercare



E ti vengo a cercare
Anche solo per vederti o parlare
Perché ho bisogno della tua presenza
Per capire meglio la mia essenza.
Questo sentimento popolare
Nasce da meccaniche divine
Un rapimento mistico e sensuale
Mi imprigiona a te.
Dovrei cambiare l'oggetto dei miei desideri
Non accontentarmi di piccole gioie quotidiane
Fare come un eremita
Che rinuncia a sé.
E ti vengo a cercare
Con la scusa di doverti parlare
Perché mi piace ciò che pensi e che dici
Perché in te vedo le mie radici.
Questo secolo oramai alla fine
Saturo di parassiti senza dignità
Mi spinge solo ad essere migliore
Con più volontà.
Emanciparmi dall'incubo delle passioni
Cercare l'Uno al di sopra del Bene e del Male
Essere un'immagine divina
Di questa realtà.
E ti vengo a cercare
Perché sto bene con te
Perché ho bisogno della tua presenza.

Franco Battiato

The Exam di Shawkat Amin Korki

Alessio Cossu

Vincitore di tre importanti premi internazionali (Premio Fipresci al Karlovy Vary International Film Festival, Miglior Film al Santa Barbara International Film Festival e Miglior Sceneggiatura al Tirana International Film Festival), *The Exam* compare per la prima in Italia al XXXI Festival del Cinema Africano, dell'Asia e dell'America Latina e sulla piattaforma streaming di Mymovies. Il suo regista, Shawkat Amin Korki, ha all'attivo diverse pellicole incentrate sul Kurdistan iracheno: *Crossing the Dust* (2006), dedicato alla sorte di un bambino nelle convulse fasi della caduta del regime di Saddam Hussein, *Kick Off* (2009), ambientato invece durante il governo di Saddam Hussein e col focus sul problema dei rifugiati curdi a Kirkuk, e *Memories on Stone* (2014), calato nel 1988 e avente per protagonisti due amici nel corso del genocidio dei curdi durante la campagna di Anfal. Un regista dunque attivamente impegnato nella difesa dell'identità curda e nella sensibilizzazione del pubblico cinematografico sulla questione irachena. Un po´ come Veysi Altay, regista e attivista dei diritti umani turco di etnia curda, grazie al quale sono arrivate in occidente le prime immagini della guerra contro l'ISIS a Kobane. Rispetto ad Altay, tuttavia, Korki predilige i film di finzione ai documentari. *The Exam* (titolo originale: Ezimûn) è in sostanza un dramma sociale contaminato dal thriller, ambientato a Erbil, che denuncia la difficile condizione delle donne nel Kurdistan iracheno. Una ragazza, Rojin, per poter sfuggire alle nozze concordate per le quali già la sorella maggiore Shilan vive un matrimonio infelice, su insistenza di quest'ultima si decide a tentare la carta dell'università, nonostante lo scoglio non facile dei test d'ingresso. Il piano di Shilan consiste nel superare le selezioni ricorrendo a un auricolare tramite il quale verranno suggerite via cellulare le risposte esatte nel corso dei test. Per fare ciò, la donna dà fondo ai pochi risparmi, vende i suoi gioielli e, ovviamente, non dice niente al marito. Il piano sembra andare a buon fine, anche perché è ampiamente collaudato da un gruppo di speculatori privi di scrupoli. Quando però uno dei commissari, particolarmente inflessibile, sospetta qualcosa e impone che la rete internet sia tolta, Shilan, che ancora deve una parte del danaro per poter completare il passaggio dei test della sorella, viene costretta per questo ad assumersi un ruolo ancora più attivo nella truffa dei test: recarsi di soppiatto nel cortile della scuola e prelevare un cellulare lasciato da un commissario compiacente. Quando la truffa viene scoperta, tutto il castello di carte sembra crollare sulle due sorelle. Figura centrale nel film è anche quella del marito di Shilan e dunque zio di Rajin, il quale, dubitando della fedeltà della moglie ne scopre involontariamente i piani e finisce per essere lui a denunciare la truffa degli esami. Rajin, delusa per l'esclusione dai test, vaga senza meta fin quando giunge su un ponte dove medita il suicidio. Dopo la sparizione della ragazza, tutti i familiari sono in preda all'angoscia, dal padre, allo zio, passando per Shilan che, tuttavia, sentendosi responsabile, soffre da sola e in silenzio. Il film si conclude con un finale aperto: non è dato sapere della sorte di Rajin, né il rapporto tra Shilan e il marito Sardar sembra perfettamente ricucito. Dal punto di vista del testo filmico, alla linea narrativa principale, ovvero il patriarcato e la difficile condizione delle donne nel Kurdistan iracheno, si affiancano dei sottotesti non meno interessanti ed evocativi, che rendono la pellicola di Korki un lavoro ricco di spunti di riflessione per il pubblico. Quello curdo, come ha sostenuto il regista, ma anche quello medio orientale in senso più ampio, giacchè è in questi contesti sociali e politici che le problematiche del film risultano più emergenti. La narrazione non si avvita su sè stessa, ma procede innanzitutto tingendosi di una venatura thriller che complica la trama e tiene lo spettatore sulla corda fino all'ultima inquadratura, bella e struggente, che mostra Shilan mentre osserva il marito andare in barca sul Tigri, invitato della figlia. Il sottotesto principale è sicuramente il tema della corruzione, e, indirettamente, di quanto sia difficile garantire la legalità in aree del mondo attraversate da guerre, porose, o che escano da dittature feroci. Tra l'altro, la scelta del finale aperto, e dunque la mancata "assoluzione" del personaggio Shilan, rivela l'intenzione del regista di porre comunque l'interrogativo sul tema della legalità: si tratta di un finale che più che dare certezze al pubblico lo spinge a una riflessione che va al di là del tema principale. Korki si rivela regista capace anche nella messa in scena. Scegliendo innanzitutto un formato panoramico 2:35:1, che inquadra dilatando lo spazio intorno ai personaggi, mette maggiormente in evidenza, soprattutto nella seconda parte del film, la solitudine delle due sorelle. Anche la fotografia, che, ad esempio, negli scantinati bui e silenziosi dove i truffatori architettano la truffa degli esami accentua l'atmosfera di tensione e incertezza, è azzeccata. Da notare, a conferma del finale non risolutivo, il fatto che è in pieno giorno, e dunque in spregio alla legalità, che avvengono due fatti gravissimi: il pestaggio di ritorsione contro il commissario che aveva fiutato la truffa e l'impunità per l'ingegnere, vero artefice della truffa stessa. Per quanto riguarda il casting, Korki ha voluto attori professionisti o semiprofessionisti per i ruoli maschili, mentre ha riservato quelli femminili a due giovani assolutamente novizie del cinema. C'è stato tra l'altro un lungo lavoro di preparazione, necessario perché i tratti caratteriali delle giovani prescelte erano, a detta del regista, del tutto antitetici ai ruoli femminili da svolgere. Se consideriamo, infine, quanto sia difficile produrre e girare un film in aree così difficili, dove tra l'altro manca del tutto un'industria cinematografica e non si trovano neppure studi di postproduzione, e poi assistiamo alla proiezione di questo film, anche a distanza, ci rendiamo conto di quanti tesori degni di essere apprezzati si celino sotto le coltri della cinematografia mainstream.

Alessio Cossu

Il cinema e la città eterna. Le ragioni del romanocentrismo

Fabio Massimo Penna

Di quando in quando si sente qualche critico, o qualche politico, accusare il cinema italiano di essere "romanocentrico". Ciò che, soprattutto, viene rilevato è un impiego massiccio del dialetto romanesco. Si tratta di un'affermazione non priva di fondamento e che, quindi, richiede una riflessione che porti a comprendere le motivazioni di tale situazione. A un primo livello vi è l'ovvia constatazione che nella Capitale vi sono gli studi di Cinecittà, la sede centrale del Centro Sperimentale di cinematografia e l'Accademia nazionale d'arte drammatica. Purtroppo l' "Hollywood sul Tevere" ha perso nel tempo quel potere di attrazione che ne faceva uno dei centri del cinema mondiale. Gli studi cinematografici sulla via Tuscolana, forse a causa di un pregiudizio dovuto alla loro edificazione in epoca fascista, non sembrano avere più il ruolo di cuore della produzione cinematografica italiana. Negli ultimi anni, però, la Festa del cinema ha ribadito la centralità dell'Urbe per la filmografia nazionale. Tornando al dialetto romanesco si deve prendere atto che esso sembra possedere caratteristiche che lo rendono perfetto per la settima arte. Premetto che le tesi sostenute in questo articolo sono semplicemente riflessioni personali dello scrivente e non intendono aver nessun carattere dogmatico. Anche perché potrebbero essere influenzate da un orgoglio cittadino a stento trattenuto. Il romanesco (o spregiativamente "romanaccio") sembra avere quelle doti di stringatezza che sono caratteristiche essenziali anche del film. L'abitudine dell'abitante dell'Urbe di troncare o accorciare le parole (mo', famo...) ricalca l'operazione che compiono regista e montatore in fase di montaggio, ovvero nel momento in cui lasciano fuori il girato che non ritengono necessario e riducono la pellicola all'essenziale. Nel suo modo di esprimersi, inoltre, il romano concretizza la figura retorica dell'ellissi. Essa ha un ruolo fondamentale tanto nel romanzo moderno quanto nel film. Come sostiene lo studioso Keith Cohen "la esplicita omissione dalla narrativa di materiale diegetico pertinente è stata specificamente denominata 'ellissi', una tecnica dei romanzi del Dos Passos, ove il più importante è ciò che non viene detto" (Keith Cohen, *Cinema e narrativa*, Eri, Torino, 1982). In questa accezione è esemplare l'espressione tipica a Roma, "boh!", che con una sola sillaba esprime concetti che vanno da "non lo so" a "non mi interessa". Questo tipo di vocabolo, che omette nozioni inerenti all'oggetto del discorso, rientra anche nell'idea di 'paraellissi' tipica dei romanzi di Stendhal, James Joyce e Virginia Woolf.

Inoltre il romanesco, a differenza di tante altre forme dialettali, è tagliente, sferzante, sarcastico ai limiti della ferocia. Paragoniamo un'espressione napoletana, altro dialetto che

garantisce buone performance nei film, a una analoga romanesca. Il napoletano per mettere fretta a qualcuno dice "Jamme, bello, jamme" mentre il romano dice "Annamo, daje!". L'espressione partenopea, seppur simpatica e colorita, non possiede la carica di aggressività di quella romana che significa "andiamo, sbrigati e non rompere..." La lingua della capitale ha, nella sua grossolana e brutale irruenza, un qualcosa di definitivo, di assoluto. E' un modo di esprimersi che riflette la pigrizia e indolenza degli

"Vacanze romane" (1953) di William Wyler

abitanti della Città Eterna, i quali nel loro scetticismo, accolgono qualsiasi notizia con un'alzata di spalle. Roma, inoltre, si presenta come un naturale set cinematografico. Tante le pellicole girate nella capitale poiché la Città Eterna, oltre a offrire scenari indimenticabili, è una delle località più riconoscibili del mondo e i suoi monumenti sono parte del bagaglio culturale di ognuno. Basta su tutti ricordare la Fontana di Trevi, monumento settecentesco di Nicolò Salvi, che è entrato nel cuore dei cinefili di tutto il mondo grazie alla sequenza in

"Il talento di Mr. Ripley" (1999) di Anthony Minghella

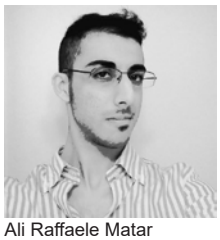
"La dolce vita" è un film del 1960 di Federico Fellini

cui Anita Ekberg si bagna nelle sue acque nel capolavoro di Federico Fellini *La dolce vita* (1960). E' negli anni Cinquanta che, grazie agli studi di Cinecittà, Roma si guadagna l'appellativo di "Hollywood sul Tevere". Da *Quo vadis* (1951) di Mervin Leroy a *Vacanze romane* (1953) di William Wyler, con l'indimenticabile la scena davanti alla Bocca della verità, a *Il talento di mr. Ripley* (1999) di Anthony Minghella i registi stranieri hanno sentito un'attrazione irresistibile per le location monumentali offerte dall'Urbe. Da ricordare poi come, nel 2002, Martin Scorsese abbia scelto di girare *Gangs of New York* presso gli studi di Cinecittà. Città eterna per antonomasia, Roma viene resa ancor più immortale dalle opere che fissano su pellicola angoli della città che, con il passare del tempo, sono cambiati ma che i film fissano come erano durante le riprese eternandoli: "E' come se piccoli e grandi maestri del cinema avessero permanentemente colorato con le pennellate della loro arte i vicoli, le strade e le piazze di Roma" (Mauro D'Avino – Lorenzo Rumori, *Roma, si gira*, Gremese, Roma, 2012). Di fronte a tante razionali e coerenti motivazioni il "romanocentrismo" e la lunga storia d'amore tra la settima arte e l'Urbe non appaiono più fatti accidentali ma le logiche conseguenze delle peculiarità di Roma e dei suoi abitanti.

Fabio Massimo Penna

Andrea Ferraris: I perdenti hanno tutta la mia simpatia

Intervista al fumettista autore di Churubusco, la Lingua del diavolo, la Cicatrice e Una zanzara nell'orecchio


Ali Raffaele Matar

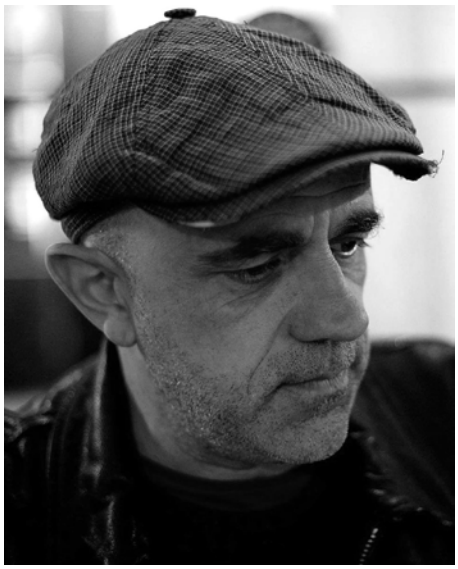
Da alcuni anni, Andrea Ferraris si è stabilito a Torino, dopo aver vissuto e lavorato in diverse città d'Europa. Genovese di nascita, come Cristoforo Colombo ha navigato il mondo in lungo e in largo e da ogni luogo è tornato indietro portandosi qualcosa. Che si tratti di persone, di aneddoti o fatti storici spesso dimenticati dai più, Andrea Ferraris ha riversato nei suoi lavori tutto il suo amore per la vita e per l'essere umano in tutte le sue sfaccettature e contraddizioni. Affermatosi nel settore del fumetto come illustratore di storie dell'universo Disney, nel 2016 riesce a pubblicare *Churubusco*, il suo primo lavoro autoriale per un pubblico maturo, distantissimo nei toni e nello stile dai suoi lavori topoliniani. Un'opera impeccabile che si concentra su una delle tante invasioni americane, quella del Messico di fine ottocento, andando a narrare la storia del battaglione San Patricios, dove un disertore italiano, emigrato in America per sfuggire alla povertà, è costretto a partecipare alla guerra con la promessa di ricevere un appezzamento di terra a suo nome. Una storia struggente e intensissima che, pur nella sua crudeltà, è narrata dall'autore in modo estremamente poetico. Un gioiello antimilitarista, tradotto e pubblicato anche in inglese, francese e portoghese, che non ha nulla da invidiare ai capolavori d'oltralpe come *La guerra di Alan* di Emmanuel Guibert. Il suo ultimo lavoro, *Una zanzara nell'orecchio*, memoir autobiografico sulla sua famiglia, è stato pubblicato da Einaudi nel 2021, riscuotendo un notevole successo editoriale.

La scena finale dell'ultimo film di Michelangelo Frammartino, *Il Buco*, che racconta la scoperta nel 1961 di una delle cavità sotterranee più profonde al mondo, mostra un illustratore (interpretato dal fumettista Paolo Cossi) intento a disegnare la grotta esplorata dagli speleologi durante il film. Succede la stessa cosa anche ne *La lingua del diavolo*, in cui racconti la storia ottocentesca dell'isola Ferdinandea: il francese Joinville arriva in Sicilia per ritrarre dal vivo l'isola. Se in passato il disegno era l'unico mezzo per documentare, imprimere e fotografare, perché mai, secondo te, nell'era del digitale e del cinema in 4K, il fumetto e i romanzi illustrati continuano ancora oggi a funzionare?

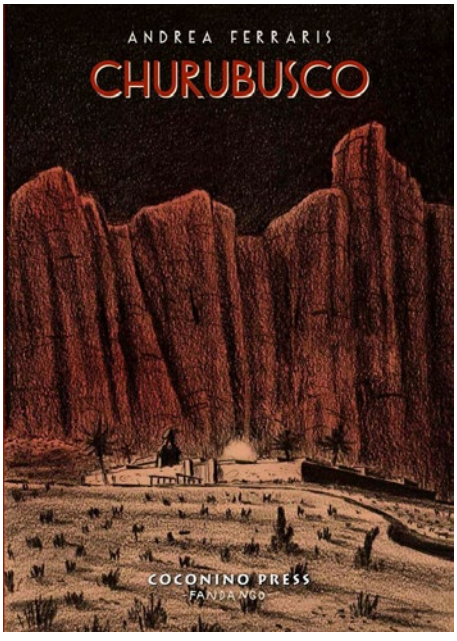
Scoprire che potevo conoscere la forma di un'isola apparsa per pochi mesi nel lontano 1831 attraverso delle incisioni, ricavate dai disegni di un artista di quell'epoca, è uno dei motivi che mi hanno sedotto riguardo la storia dell'isola Ferdinandea. Oggi ci sarebbero telecamere e droni ad immortalare la scena. Ma proprio quello sguardo unico era la cosa che mi interessava. Rendeva la visione epica. Ho immaginato il pittore su una piccola barca circumnavigare l'isoletta. Le onde del mare che fanno ondeggiare la barca e rendono il disegno difficile, instabile. Il gusto dell'artista nel decidere su quale particolare indugiare. Per rispondere alla tua domanda, credo che la forza del romanzo grafico stia dentro questa unicità. Nella sua apparente semplicità, un po' di carta, matita, china, ma uno sguardo unico.

"Disegnando l'isola, mi sembra di possederla, ma è solo un inganno perché le cose, come le persone, sono inafferabili". Nella storia, a un certo punto, fai fare a monsieur Joinville una riflessione sul disegno. È così anche per te? Quanta distanza percepisci quando disegni le tue storie?

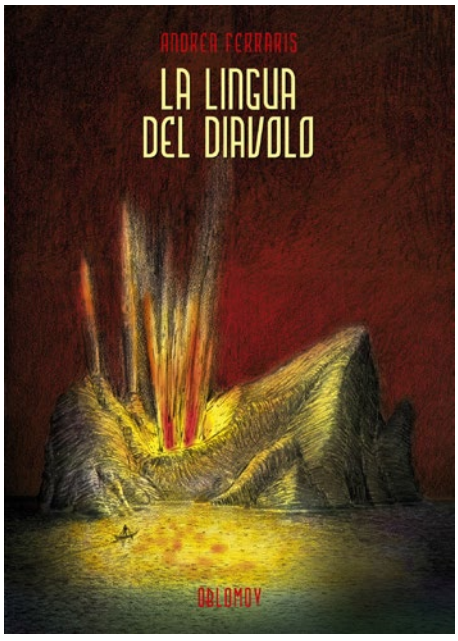
Anche il disegno è un inganno. Ma è un inganno che può sedurre fino ad una completa partecipazione. Quando racconto una storia cerco di farmi "attraversare", di viverla insieme ai personaggi che metto in scena. La distanza si annulla, e io sono nel deserto del Messico o davanti al mare della Sicilia, insieme a loro sento il vento del mare, il caldo che sale dalla terra. La riflessione di cui mi chiedi, quella del pittore, però, non riguarda solo il disegno. Joinville, che sta ritraendo l'isola, dice quella frase a Salvatore, il pescatore che crede di poterne diventare il proprietario. Il francese cerca, in questo modo, di farlo desistere. "Le cose non si possono possedere". È una constatazione amara, in questo frangente. Lo avverte che le cose difficilmente possono cambiare. Joinville, che ho immaginato socialista, ha già toccato la sconfitta. Infatti sta lavorando per i "potenti". Salvatore, che finirà ubriaco e deriso dai suoi compaesani, è un personaggio fedele alle sue speranze, un lottatore ostinato. Un perdente che ha tutta la mia simpatia.


Andrea Ferraris

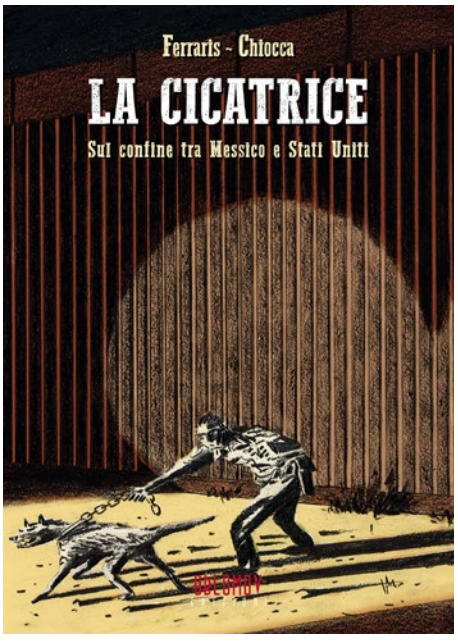
segue a pag. successiva



"Churubusco" (Coconino)



"La lingua del diavolo" (Oblomov)



"La cicatrice" (Oblomov)

segue da pag. precedente

Nelle tue opere autoriali, dallo struggente e poeticissimo *Churubusco* a *La lingua del diavolo*, dove le influenze veriste dei Malavoglia sono esplicite già dalle citazioni in apertura a ogni capitolo, emerge la tua predisposizione a scegliere per protagonisti dei reietti sfortunati, dalle vite ai margini. È una scelta politica quella di mettersi dalla parte degli ultimi?

Come dicevo, sono loro, gli ultimi, ad avere il mio interesse. Le loro vite sono quelle che si perdono nelle pieghe della Storia. Quando sono stato a Sciacca in Sicilia, per annusare l'aria de La Lingua del Diavolo, mi è stato raccontato che non è per nulla improbabile pensare che il primo a mettere piede sull'isola possa essere stato un pescatore del luogo. I documenti ufficiali, però, parlano solo della flotta Inglese, della spedizione Francese e, naturalmente dei Borbone. Il mio libro ha un altro protagonista, la sua vita ci racconta un'altra storia. Un punto di vista differente, che non cambia le carte in tavola, ma che le usa per un altro gioco.

Ti sei messo in viaggio con Renato Chiocca verso il muro che separa gli Stati Uniti dal Messico, per vedere le cose con i tuoi occhi. Il risultato è un potente graphic novel, *La cicatrice*, che raccoglie le testimonianze delle vittime del muro e degli operatori umanitari che li assistono. Una cosa come quella fatta da Joe Sacco che, per realizzare il suo capolavoro a fumetti, era andato in Palestina.

Ho approfittato di un invito per una mostra di Churubusco a Los Angeles per permettermi un viaggio lungo quella frontiera, che cambia dopo la guerra tra Messico e Usa del 1846. Quello sul campo, in diretta, era per me un lavoro nuovo. Ho chiesto aiuto a Renato Chiocca, con il quale c'è una grande sintonia, di accompagnarmi per aiutarmi a raccontare quello che avremmo visto. Anche in questo caso, c'è della "finzione". Nel libro, oltre a riportare le testimonianze dei volontari che aiutano i migranti nella loro rotta, c'è la ricostruzione di un omicidio transfrontaliero. Colpi di rivoltella partiti dagli Stati Uniti che uccidono un ragazzino in territorio Messicano. In quell'episodio drammatico ci sta tutta l'assurdità del muro, dei confini.

Una tavola tratta da "Una zanzara nell'orecchio"

C'è stato un cambio di rotta nel tuo ultimo, bellissimo, lavoro, *Una zanzara nell'orecchio*. L'atmosfera fiabesca, piena di simbolismi e ironia, fa da sfondo al percorso d'adozione di tua figlia Sarvari. Un romanzo familiare realizzato a quattro mani con tua moglie Daniela, che ha curato la colorazione delle tavole. Quando hai sentito l'esigenza di raccontare un momento tanto intimo della tua vita?

L'idea di raccontare la storia dell'adozione di Sarvari ci è venuta quasi subito dopo il nostro viaggio a Mumbai. Ma abbiamo preferito aspettare che Sarvari fosse cresciuta abbastanza da poter decidere di volerlo vedere raccontato. Ha partecipato alla scrittura, alla revisione delle pagine. Ogni sera mi chiedeva di mostrarle il lavoro realizzato durante la giornata. Ho ridisegnato diverse tavole che non la convincevano, alcune sue espressioni. Ha scoperto, grazie al libro, aspetti della mia vita prima che lei arrivasse, cosa che l'ha molto divertita. È stato una specie di diario fatto a ritroso che ci ha permesso, come famiglia, di colmare vuoti altrimenti irrisolvibili.

Leggendo *Churubusco* e *La lingua del diavolo*, si percepisce l'influenza del cinema. Da Hawks e John Ford, fino ad arrivare ai primi film degli anni Cinquanta e Sessanta di Youssef Chahine. Se potessi scegliere, quale tua storia vorresti che arrivasse sul grande schermo?

Per Churubusco penso anche a Giù la testa di Sergio Leone e a Le tre sepolture di Tommy Lee Jones scritto magnificamente da Guillermo Arriaga, con il tema dei migranti e del confine visitati come un moderno western. Oppure a La Terra trema di Visconti per La lingua del diavolo. Sono cresciuto con quel cinema, mi fa piacere che si noti nel mio lavoro. E in realtà il cinema ci sta girando intorno. Una zanzara nell'orecchio, il racconto dell'adozione di Sarvari, è stato opzionato e ho speranza possa arrivare al grande schermo. Incrocio le dita.

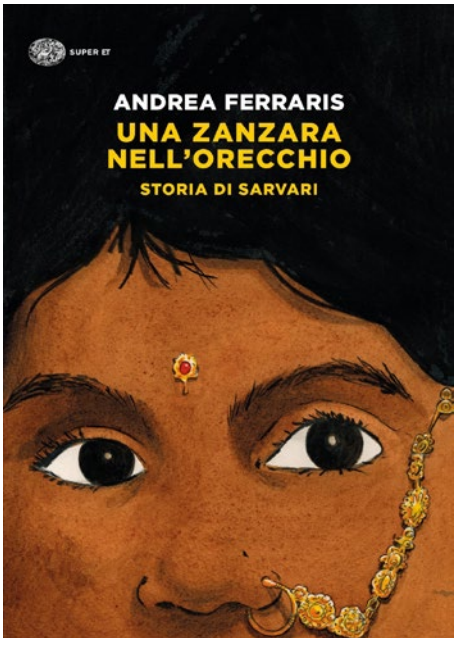
Di recente, il tuo autoritratto, insieme a quello di altri celebri fumettisti italiani che hanno partecipato all'iniziativa "Fumetti nei musei", è stato esposto alla Galleria degli Uffizi di Firenze. La nona arte, finalmente, ha ottenuto il rispetto che merita?

Non saprei dirti. Certo, è vero che il pubblico che segue questo tipo di fumetto si sta sempre più allargando e che l'iniziativa del Museo degli Uffizi fa ben sperare, ma la mia impressione è che continuiamo a parlare ad un pubblico ristretto. Bisogna avere pazienza.

Stai lavorando a un altro volume come autore unico, oltre alle storie che realizzi per la Disney o hai in mente altri tipi di progetti?

Sto lavorando ad un paio di libri ambientati a Genova, la città in cui sono nato e cresciuto. Vivo lontano da Genova da molti anni. Andandomene ho covato un po' di rancore verso la città, poi ne ho sentito una grande nostalgia. Ed è su quell'onda che ho cominciato a scrivere. Una storia d'invenzione che ha, però, la sua partenza da un fatto autentico, un amico che fu trovato morto tra i vicoli della città vecchia. Una sorta di giallo. Sulla memoria e sul passato che ogni tanto ritorna prepotente per ricordarmi chi ero e da dove sono partito. Un modo per me, di ritornare in città, tra i caruggi, ritrovare vecchi amici, fare pace con la città. Genova è al centro anche di un altro progetto che sto scrivendo insieme ad Andrea Bruschi, amico, compositore e attore di grande talento. In questo caso raccontiamo la storia di Orchidea, un night degli anni 60 sul cui palco si esibirono le migliori orchestre italiane e francesi dell'epoca. Attraverso le vite dei frequentatori del night costruiamo un ritratto della città di quegli anni. Al romanzo grafico sarà affiancato un disco, con canzoni scritte da Bruschi che speriamo possa diventare anche un concerto-disegnato.

Ali Raffaele Matar



"Una zanzara nell'orecchio" (Einaudi)

Ritratto di Andrea Ferraris per Fumetti nei Musei, esposto agli Uffizi

Essere donna a Palermo. Letizia, Elvira, Emma e le altre

'Salva i tuoi figli, Palermo'

Valeria Consoli

Così dice uno dei versi della *'Cantata per la Festa dei bambini morti di mafia'* scritta dal Giudice Luciano Violante nel 1994[1]. Ma Palermo ha anche figlie, sorelle e madri e soprattutto donne di cultura, che in campo artistico, dall'editoria alla fotografia, dal teatro al cinema hanno dato il meglio di sé.

Se *Letizia Battaglia*, recentemente scomparsa all'età di ottantasei anni, rappresenta una pietra miliare nella lotta alla mafia, cui si è opposta con i suoi scatti fotografici in bianco e nero, non disdegnando la rappresentazione di quel popolo di *'lumpenproletariat'*, [2] cui ha dato voce il teatro di *Emma Dante* e che racchiude il suo esempio forse più icastico nell'immagine, divenuta famosa in tutto il mondo, della bambina appoggiata al muro, che tiene in una mano il pallone mentre con l'altro braccio alzato mostra un biglietto da mille lire, *Elvira Sellerio* sia pure affiancata almeno nei primi anni dal marito Enzo, anch'egli fotografo, ha fondato la Casa Editrice omonima, che ha reso celebri i nomi di autori come *Andrea Camilleri* e la giallista catalana *Alicia Jimenez - Bartlett*. Palermitana, sia pure di adozione, è *Roberta Torre – Tano da morire, Sud Side Story e Angela* - solo per citare i suoi film più noti – che per qualche tempo è stata la compagna di Daniele Ciprì, che insieme a Franco Maresco è stato un autore di film dal sapore grottesco, ambientati nel capoluogo siciliano.

'Nel '68 avevo 33 anni e vivevo a Palermo. Non ero ancora una fotografa, non lavoravo. Ero la moglie di un ricco signore che aveva una ditta import – export di caffè ed ero madre di tre figlie. Ma ero inquieta, in quella vita stavo a disagio, la divisione in classi mi faceva inorridire. (...) Dentro di me ero molto in sintonia con lo spirito del Sessantotto e quando il movimento scoppiò mi ritrovai finalmente in sintonia col mio tempo.'

Così si presenta Letizia Battaglia sul numero 1/2018 della rivista Micromega, ripescato dall'Archivio all'indomani della sua scomparsa avvenuta il 13 Aprile scorso. Nel '71 lascia il marito e va a vivere con le sue tre figlie a Milano, dove rimane fino al '74. In pieno movimento studentesco, con le cariche della Polizia e l'uccisione di Roberto Franceschi, comincia a frequentare la Palazzina Liberty a quel tempo animata dalla presenza di Dario Fo e di Franca Rame e da allora comincia ad usare la macchina fotografica con la quale dà inizio – *nomen omen* – alla sua personale battaglia. Ritorna a Palermo, dove le viene offerto un posto in qualità di responsabile della fotografia nel giornale "L'ora". Inizia in questo modo a confrontarsi con la dura realtà del capoluogo siciliano dove imperversa la mafia con i suoi clientelismi e con la speculazione edilizia ed in cui ha modo di confrontarsi con una povertà endemica. Dedica, per questa ragione, una grossa parte del suo mestiere di fotografa alla gente comune, in primis ai bambini e alle donne, coinvolgendo e mescolando fra loro le diverse classi sociali ma tenendo principalmente l'occhio rivolto a quelle più umili quando non alle più diseredate.

" A Palermo non si compiono azioni, si mettono in scena cerimonie. (...) si opera retoricamente, cercando ammiccando alludendo...è la città dello spreco e del superfluo, della decorazione magnifica messa come corona allo sfacelo" [3]

Letizia Battaglia (1935 – 13 aprile 2022)

Così dichiara Emma Dante nel suo primo lavoro teatrale dal titolo *Mpalermu* (Dentro Palermo), quasi a ribadire quella sua vocazione, da più parti quasi rinfacciatale, all'uso sistematico del dialetto ma non soltanto. Dalla fondazione della sua prima compagnia – Teatro Costa Sud – a quella del suo laboratorio seminariale 'La Vicaria' - il cui nome demanda al testo ottocentesco *I mafiusi della Vicaria*[4] di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca - al titolo del suo primo film da regista, oltre che da interprete e sceneggiatrice, quel *Via Castellana Bandiera*,[5] la cui toponomastica si rifà ad una strada di Palermo, tutto nel suo teatro e nel suo cinema parlano di questa città. Ne *Le sorelle Macaluso* (2020), il suo ultimo film ricavato da un suo lavoro scritto del 2016 messo in scena anche teatralmente, non deve ingannare la rappresentazione di una Palermo per la prima volta apparentemente spensierata e vacanziera - la spiaggia con i suoi frequentatori di inizio estate, che si bagnano nel mare di Mondello - in cui di lì a poco ha luogo la tragedia, su cui l'intera vicenda è imperniata, e che ruota attorno a cinque sorelle (Maria, Pinuccia, Lia, Katia e Antonella) che abitano la casa di famiglia sita in uno dei quartieri degradati alla periferia della città, una casa che con i suoi piccoli segreti e con i suoi scheletri nell'armadio progressivamente invecchia assieme alle sue inquiline ma che proprio per questo è in definitiva la vera protagonista della storia.

Il salotto dell'*intellighjentia* palermitana ha un nome ed un cognome ben precisi, quelli di Elvira Sellerio Giorgianni, che sul finire degli Anni Sessanta, insieme al marito Enzo, di professione fotografo, fonda praticamente dal nulla quella che, nel giro di pochi anni, sarebbe diventata una delle più prestigiose Case Editrici italiane, cui presto afferiscono i più bei nomi della narrativa nazionale, a cominciare (e non poteva essere diversamente) da Leonardo Sciascia, che proprio in quegli stessi anni avrebbe pubblicato alcuni dei suoi libri più noti – *Il Contesto*, da cui nel '71 sarebbe stato tratto il film di Francesco Rosi dal titolo *Cadaveri eccellenti* e *Todo modo* [6] - e che può essere definito a pieno titolo l'anima della Casa Editrice stessa. Le strade di Elvira e di Enzo, in seguito alla loro separazione, si dividono anche professionalmente o, se è meglio, è la casa editrice stessa a separarsi in due tronconi, in quanto Enzo Sellerio si occupa del comparto fotografico mentre Elvira assume a pieno titolo le redini della Casa editrice, che nel frattempo – sempre su un'idea di Leonardo Sciascia – ha creato la collana *La memoria*, caratterizzata dalla cosiddetta Linea Blu, che ne individua la copertina, dedicata ai 'gialli' e che parecchi anni dopo, accanto ad autori come Andrea Camilleri, avrebbe pubblicato anche i testi di Gianrico Carofiglio nonché della catalana Alicia Jimenez – Bartlett, nota a livello internazionale come una dei maggiori esponenti del 'giallo 'mediterraneo' e che è la creatrice di Pedra Delicado, la detective barcellonese dalla turbolenta vita privata, che risolve i delitti e i misteri della sua città.

L'elenco delle donne di Palermo, che si sono distinte o si distinguono nel panorama artistico e culturale della città, è certamente incompleto ma varrà la pena di evidenziare fra queste la sociologa Alessandra Dino, studiosa indagatrice del rapporto fra criminalità organizzata e Chiesa cattolica[7], Beatrice Monroy, scrittrice, drammaturga e operatrice culturale, registe come Costanza Quatriglio, la già citata Roberta Torre e quindi Pina Mandolfo, scrittrice, sceneggiatrice al suo recente debutto come regista affiancata da Maria Grazia Lo Cicero, l'amica inseparabile nella professione e nella vita...che altro dire?

Valeria Consoli

1 - *v. Bollati Boringhieri, 1994*

2 - *v. Emma Dante e il sottoproletariato palermitano, p. 378 da Sergio Spadaro, Piccolo cabotaggio, ISMECA EDITRICE, 2010*

3 - *p.19*

4 - *dal nome di un carcere di Palermo e scritto nel 1863*

5 - *(2013) tratto dal testo e dal lavoro teatrale omonimi*

6 - *diretto nel '76 da Elio Petri, che da Sciascia nel '66 aveva già ricavato il film A ciascuno il suo, interpretato da Gian Maria Volontè, Irene Papas e Gabriele Ferzetti.*

7 - *A.Dino, La mafia devota, Laterza, Bari – Roma, 2008*

Savoca e i luoghi de Il padrino, nel cinquantenario dell'uscita del film

Nino Genovese

In Sicilia, nella provincia della città metropolitana di Messina, sulle colline rocciose che fanno da cornice alla valle d'Agrò e al mare Ionio, a poca distanza dalla celeberrima Taormina, c'è un paesino molto caratteristico ed antico: Savoca, che Leonardo Sciascia (riprendendo i versi scritti nel 1924 dal poeta messinese Carlo Parisi: «con sette facce Savoca sul monte sorride leggera»), definì «il paese dalle sette facce», perché, con la sua posizione a 300 metri di altitudine, da qualunque parte si guardi offre sempre panorami mozzafiato.
Inserito nel 2008 tra i "borghi più belli d'Italia", sembra sospesa nel tempo, piena di un fascino antico ed eterno, dove l'uomo e la natura hanno un rapporto simbiotico; ed è di antichissime origini (fondata nel 1134 dal re normanno Ruggero II, su un nucleo originario di villaggi arabi uniti insieme), ricca di stupendi edifici settecenteschi e di maestose e suggestive Chiese arroccate sui pendii scoscesi della collina.
Ma – nonostante le sue bellezze artistiche e paesaggistiche – Savoca, fino a qualche anno fa, era visitata soprattutto per le mummie del Convento dei Cappuccini; poi, invece – e a tutt'oggi – continua ad essere visitata (per quanto possa sembrare strano) soprattutto per... un bar!
Ma procediamo con ordine!...
Lo scrittore catanese Ercole Patti, nel 1971, si reca a Savoca per visitare, fra l'altro, anche il Convento dei Cappuccini, posto nel punto più alto del paese, nella cui cripta si trovano delle famose mummie; ed è questa visita "particolare" che egli ricostruisce e ricorda nel racconto *I Notabili di Savoca.*
Nella cripta si scendeva attraverso una ripida scala a chiocciola e una botola posta sul pavimento della Chiesa Madre, accompagnati da un vecchio frate con una lunga barba, del quale anche noi abbiamo un vago, ma suggestivo ricordo personale.
Queste mummie – rispetto a quelle imponenti, maestose e numerose di Palermo (immortalate in diversi film, tra cui *Cadaveri eccellenti* di Francesco Rosi) – sono poche e sono i cadaveri di alcuni tra i principali "notabili" del paese (magistrati, avvocati, medici, preti, proprietari terrieri, ecc.), con abiti risalenti al Settecento e all'Ottocento, dai quali – scrive Patti – «spira un'aria ruvida e casalinga di campagna», posti come sono in un locale che sembra «una vecchia cantina di casa privata di paese» o «un solaio, dove sono conservati oggetti che non servono più». Poste in piedi in tante nicchie, dopo un atto vandalico compiuto nel 1985, in seguito al quale furono imbrattate con vernice ad olio, un lungo e delicato lavoro di restauro (condotto – per la Soprintendenza ai Beni Culturali di Messina – dall'etno-antropologo Sergio Todesco) le ha fatto ritornare nella cripta, però non più in posizione eretta, ma orizzontale.
Se – come già detto – fino a parecchio tempo fa, queste mummie costituivano l'attrazione principale di Savoca, da alcuni anni a questa parte, però, sembrerebbe che l'attenzione si sia spostata addirittura su un bar, peraltro recente, fondato nel 1963.

Michael Corleone (Al Pacino) nell'incontro con il proprietario del Bar, il signor Vitelli, padre di Apollonia

Le nozze di Michael Corleone e Apollonia Vitelli nella Chiesa di San Nicolò

Come mai?
Grazie a un film, uno dei più famosi della storia del cinema: *Il Padrino* (*The Godfather*) di Francis Ford Coppola, vincitore (fra l'altro) di tre Premi Oscar, primo di una fortunata trilogia, girato nel 1971 ed uscito (in Italia) nel settembre del 1972, per cui proprio quest'anno si festeggiano i suoi cinquant'anni di vita.
In tale film, liberamente ispirato al romanzo del 1969 dell'italo-americano Mario Puzo, che ha collaborato con Coppola alla stesura della sceneggiatura, si racconta l'ascesa della famiglia Corleone, il cui capostipite è don Vito Andolini, che poi diventa don Vito Corleone, per errore dell'ufficiale addetto all'immigrazione, che – nel momento in cui arrivò dalla Sicilia negli Stati Uniti – gli assegnò il nome del paese di provenienza. Oltre alle "imprese" del capomafia (magistralmente interpretato da Marlon Brando), si raccontano anche le vicende del figlio Michael (Al Pacino), che – dopo aver assassinato un nemico del padre – è costretto a rifugiarsi in Sicilia, a Corleone.
Ma la città palermitana, già negli anni Settanta, era diventata molto "moderna" e diversa da come era negli anni Cinquanta, epoca in cui è ambientata la vicenda raccontata nel film, per cui risultava poco adatta per le riprese del film.
Coppola e i suoi collaboratori alloggiavano a Taormina, dove – come racconta Santo Lombardo (responsabile del Museo Comunale storico-etno-antropologico di Savoca) –

Bar Vitelli

Chiesa di San Nicolò

Le mummie contenute nella Cripta dei Cappuccini a Savoca

conobbero il barone Gianni Pennisi (discendente dei baroni di Floristella),
il quale consigliò loro di visitare i borghi collinari di Forza d'Agrò e di Savoca.
Così il film, nella parte siciliana – oltre a Fiumefreddo (Catania), Graniti, Motta Camastra e Forza d'Agrò (Messina) – ebbe la *location* principale a Savoca, dove la *troupe* s'impiantò dai primi di luglio del 1971 sino alla fine del mese.
Ecco la lunga sequenza di Savoca: Michael Corleone torna da una battuta di caccia, accompagnato dai siciliani Calò (Franco Citti) e Fabrizio (Angelo Infanti); i tre, per ristorarsi e riposarsi, si siedono ad un tavolino, posto sotto un bel pergolato, all'esterno di un bar, al cui proprietario (il famoso attore catanese Saro Urzì) chiedono notizie di una ragazza incontrata per caso, di cui Michael si è invaghito, apprendendo che si tratta di Apollonia (interpretata da Simonetta Stefanelli), figlia del padrone, che poi sposerà nella stupenda Chiesa di San Nicolò (conosciuta anche come di Santa Lucia), arroccata sulla roccia come una fortezza medioevale, mentre il banchetto nuziale viene offerto nello stesso bar del padre della sposa.
Il bar – che si trovava al piano terra del settecentesco Palazzo Trimarchi, ubicato nella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

centralissima Piazza Fossia, all'inizio del borgo – non aveva nessuna denominazione, per cui, per le riprese del film, fu battezzato "Bar Vitelli", dal nome del proprietario della finzione scenica, ed è una denominazione che conserva tutt'ora, meta costante di turisti provenienti da tutto il mondo (Europa, Asia e - soprattutto - Usa), che, all'interno del locale, divenuto un vero e proprio piccolo Museo, possono ammirare, oltre ad attrezzi tradizionali siciliani, anche moltissime foto di scena ed oggetti utilizzati durante le riprese (le quali sono ora ricordate anche da una statua in acciaio realizzata, nel 1969, dallo scultore Nino Ucchino, che rappresenta il profilo del regista dietro la macchina da presa); fra l'altro, il bar ha ottenuto il prestigioso "Traveller's Choice 2020", assegnato annualmente da "Trip Advisor" alle più importanti attrazioni turistiche mondiali, sulla base delle recensioni lasciate dai visitatori, ed è ora gestito da Giulio Motta, nipote della vecchia proprietaria, Maria D'Arrigo. La quale (protagonista di uno *short-film* realizzato dal giovane regista Fabrizio Sergi, che vale a conservarne la memoria) era nota per le sue granite di limone con zibibbo (ma anche altre di vari gusti), accompagnate non tanto dalla famosa *brioche* siciliana col "tuppo" quanto da deliziose "zuccarate", biscotti tipici del luogo, che lei stesso realizzava.

La *troupe* fu accolta benissimo e la Signora non faceva mancare ai suoi numerosi componenti pane casereccio, forme intere di formaggio pecorino, olive e vino, seguiti dalle squisite granite, di cui sia F.F. Coppola che Al Pacino andavano matti, e molti di essi furono ospitati nella sua casa, a poca distanza dal bar.

Alla fine delle riprese, la Produzione, per ringraziare della sua generosa ospitalità la Signora Maria, che non si era mai fatta pagare, le diede un assegno in bianco, dicendole di mettere lei stessa la cifra che desiderava; ma la signora lo strappò, affermando, con un sorriso, che l'ospitalità dei Siciliani non ha prezzo!

Una delle più belle risposte che si potesse dare a un gesto sia pure di grande signorilità e generosità, che serve a rimarcare un aspetto del carattere dei Siciliani che, talora, fatti negativi, più o meno collegati al fenomeno mafioso o ad altre usanze "discutibili", contribuiscono a mascherare, nascondendo ai più la loro nobiltà d'animo e quelle caratteristiche positive che tanti luoghi comuni, stereotipi e pregiudizi hanno accumulato sulla Sicilia, che, però, svaniscono come d'incanto se la si viene a visitare e – soprattutto – a viverci almeno per qualche tempo!...

Nino Genovese

Teatro

Earthbound

di e con Marta Cuscunà: Legàmi non bambini

Giuseppe Barbanti

Con *Earthbound*, lo spettacolo scritto, diretto e interpretato dalla sempre più sorprendente Marta Cuscunà la fantascienza arriva a teatro. "Legàmi, non bambini" è un po' il mantra di un allestimento in linea con quanto l'attrice-autrice friulana è venuta via via proponendo negli anni, con la trasposizione sulla scena di temi e suggestioni riprese dal pensiero eco-femminista contemporaneo di Donna Harawayme, l'autrice di "Staying with the trouble". Tanto che piuttosto di fantasiose previsioni sul futuro dell'umanità, si può qui a ragione prospettare un tentativo di leggere le potenziali evoluzioni della nostra contemporaneità in modo diverso rispetto alle impostazioni dominanti, che spesso restano in superficie. Il neologismo "Earthbound" dà il titolo allo spettacolo: coniato dal sociologo francese Bruno Latourper, risponde al bisogno contemporaneo di definire la nostra specie in base a un nuovo rapporto con la Terra, che non si limiti più al cieco attaccamento al suolo. Per gli Earthbound, poi, la nascita di un bambino è una scelta collettiva, rara e preziosa, di cui l'intera comunità è responsabile nella prospettiva di una parziale sostituzione dei legami di sangue con quelli di cura. Tutt'altro che una novità per la società occidentale come documentano istituti di diritto di famiglia che risalgono al diritto romano, come l'affido e l'adozione. Già questo approccio ci fa intuire la densità di un testo – contro, che mette in crisi lo spettatore avvertito, indugiando su argomenti e situazioni che fanno emergere i limiti di un preteso progresso che sta portando l'universo sull'orlo del baratro. La dice lunga già il fatto che la protagonista sia l'intelligenza artificiale, che ha preso il posto dell'afflato umano e arriva alla conclusione di dover porre con urgenza il problema della continuazione della specie e con esso della vita sul pianeta, le cui ricchezze sono state dilapidate per l'opera sconsiderata degli esseri umani. L'esigenza di un nuovo rinascimento riesce, infatti, ad affermarsi solo grazie alle creature animatroniche progettate da Paola Villani e ispirate alle opere dell'artista australiana Patricia Piccinini: si chiamano Camille e sono concentrate e racchiuse nella grande sfera con apertura verso il proscenio che campeggia sul palco. I geni degli umani sono, infatti, gelosamente custoditi dalle Camille che hanno il compito di adeguarli al nuovo mondo reso via via nei secoli sempre più invivibile a seguito della dissennata azione degli stessi umani. L'intelligenza artificiale si chiama Gaia ed è l'unico personaggio interpretato da Marta Cuscunà con il suo volto, mentre dà voce alle anime meccatroniche delle Camille, cercando di porre le premesse per un nuovo antico mondo dove sia possibile garantire la sopravvivenza a quel che resta di ambiente, animali e anime. L'intelligenza artificiale Gaia scorazza su un monoruota attraversando a più riprese il palcoscenico preoccupata dello stato di salute di un piccolo alberello, il solo altro elemento che compare sulla scena: l'attenzione e la sensibilità per queste tematiche derivano a Gaia dal persistere di un collegamento con una vecchia rete che diventa nella finzione scenica l'unica e ultima ancora di salvezza per il genere umano. Lo spettacolo è un'ulteriore tappa del percorso di Marta Cuscunà, iniziato 15 anni fa con la tradizione del teatro di figura per misurarsi via via con tecniche di animazione sempre più innovative, che portano sul palcoscenico, con tutti i limiti che pone lo spettacolo dal vivo, un approccio non molto dissimile da quello che ha il cinema con gli effetti speciali. Del resto non è un caso che questo allestimento sia frutto di un progetto sostenuto da I-portunus, bando europeo a sostegno della mobilità creativa. L'innovazione tecnologica riesce a a sfondare e trovare applicazione anche in un settore del teatro, come quello di marionette e burattini ancora molto radicato nella tradizione.

"Heartbound" (foto di Guido Mencari)

Giuseppe Barbanti

Il sogno di una cosa: Pier Paolo Pasolini e il mondo dei contadini

Roberto Baldassarre

Maggio 1962, Pasolini pubblica, tramite la Garzanti, *Il sogno di una cosa*. È un'opera "minore" nell'intero *corpus* letterario pasoliniano, ma al contempo ha un certo peso nella carriera dello scrittore. Il romanzo è un "recupero" editoriale di un testo che Pasolini aveva scritto tra il 1949 e il 1950, nell'ultimo periodo in cui viveva – intensamente – a Casarsa. Un romanzo giovanile, quindi, scaturito dall'interessamento di Pasolini per le agitazioni dei contadini friulani dovuti al fallimentare "Lodo de Gasperi". Un lontano libro, del primo periodo artistico del poeta, che però già conteneva, sebbene in una forma acerba, quegli aspetti principali che successivamente verranno maggiormente sviluppati da Pasolini nelle opere mature. Innanzitutto, l'avvicinamento del piccolo borghese Pasolini alla gente umile (qui contadini, in futuro borgatari e poi popoli del Terzo Mondo); il definitivo passaggio dello scrittore all'ideologia comunista-marxista (la lotta di classe); gli approfonditi reportage (linguistici e "tribali") sulla realtà che vuole raccontare; la creazione di una storia corale, in cui non vi è un solo personaggio protagonista; l'utilizzo degli stilemi del *bildungsroman*, in cui un personaggio o più personaggi entrano nella maturità (e la fine dell'innocenza); la morte di uno dei protagonisti, come metafora della fine della gioventù.

Il "Lodo de Gasperi" e i successivi contratti di mezzadria

È necessario mettere in evidenza che il termine "Lodo de Gasperi", sebbene ancor oggi spesso utilizzato (lo usò anche Pasolini), è improprio. La definizione corretta è "Giudizio de Gasperi", poiché quando de Gasperi il 26 giugno del 1946 presentò il suo "lodo", mancava l'adesione della Confida (Confederazione italiana degli agricoltori), quindi tale sentenza non era giuridicamente vincolante.

Il 3 marzo 1946 fu chiesto ad Alcide de Gasperi, a quel tempo Presidente del Consiglio dei ministri del Regno d'Italia (mancavano 3 mesi alla nascita della Repubblica), di dare un'opinione sulla controversia della mezzadria, cominciata nel 1945. Questa vertenza riguardava, in principio, le richieste delle organizzazioni dei contadini per ottenere dei differimenti nelle quote di ripartizione dei prodotti, per compensare i danni subiti durante la guerra e per i disagi lavorativi avvenuti durante la medesima. In seguito, il discorso si spostò anche sulla creazione di un nuovo patto nazionale collettivo. I punti cardine tracciati da De Gasperi furono: 1) i proprietari terrieri dovranno elargire, a titolo di compenso per un anno, il 24% in più dei prodotti ai mezzadri (tenendo già in conto il 50% stipulato nel contratto di mezzadria); 2) I proprietari avranno uno sconto sull'anno agrario 1946 per poter ripristinare al meglio il funzionamento delle loro aziende; 3) Il bestiame rubato o perduto durante la guerra verrà considerato come venduto al medesimo prezzo di quando accaddero i fatti, e parte del ricavato andrà anche al mezzadro; 4) Le modifiche ai patti di mezzadria cominceranno il 14 ottobre 1946.

Alcide De Gasperi (1881 – 1954)

Il "Giudizio de Gasperi" fu applicato con decreto legislativo il 27 maggio del 1947, ma già il 24 giugno le organizzazioni degli agricoltori, dei coltivatori diretti e dei lavoratori della terra proposero una "tregua mezzadrile", a causa dell'incombente stagione di raccolta, e di rinviare un'esauriente discussione di un anno, fissando come ultima data il 31 maggio 1948. I nuovi punti delle trattative riguardo la creazione di un nuovo patto nazionale furono: 1) la definizione del rapporto tra padrone e mezzadro; 2) la durata del contratto di locazione; 3) la disdetta del medesimo; 4) la direzione dell'azienda (deve spettare al proprietario e non al mezzadro); 5) il conferimento dei capitali; 6) la quota di riparto dei prodotti. Soltanto i primi due punti andarono a buon fine, mentre gli altri non vennero accettati, oppure furono modificati al ribasso. Una lotta, quella da parte dei contadini per un miglioramento del loro statuto lavorativo, che comunque evidenziava lo sgretolamento di una lunga epoca di mezzadria e padronato. Il mondo agrario, con le sue strutturazioni gerarchiche e le sue leggi (scritte e non), stava scomparendo con l'avanzamento del progresso. Non a caso a cominciare dagli anni Cinquanta si ebbero i primi grandi esodi dei contadini verso le città, andando a ingrossare, nel caso di Roma, le borgate.

Le ultime – tardive – regolamentazioni sulla mezzadria si ebbero nel 1964 e nel 1982. Legge n. 756 del 15 settembre 1964: "Norme in materia di contratti agrari", che vietava la stipulazione di nuovi contratti di mezzadria.

Essendo di difficile interpretazione, fu successivamente chiarita nel 1967, con il "lodo Restivo". Articolo 25 della Legge n. 203 del 3 maggio 1982, che disponeva, a richiesta anche di una sola delle due parti, la conversione dei contratti di mezzadria in contratti di affitto, entro 4 anni dalla sua entrata in vigore (avvenuta il 6 maggio 1982).

Il percorso evolutivo del romanzo

Come accennato in precedenza, il romanzo fu scritto tra il 1949 e il 1950, in una forma non

completamente definitiva, e nel 1959, a ridosso del successo di *Una vita violenta*, Pasolini decise di riprendere in mano questo suo corposo abbozzo. Una ripresa letteraria fatta sia per cogliere il favorevole momento artistico ed economico (i due romanzi borgatari, la raccolta poetica *Le ceneri di Gramsci* e il cinema, sebbene ancora solo come sceneggiatore), e sia per recuperare quel giovanile testo su cui aveva puntato tutto, per uscire dal cupissimo momento che stava vivendo: disoccupato e scacciato dal PCI dopo i "fatti di Ramuscello" (accuse di atti osceni e corruzione minorile).

Recuperando quel suo lontano testo, e dopo aver maturato negli anni un'abile scrittura, fatta principalmente di sintesi narrativa, Pasolini si ritrova, tra il 1959 e il 1962, a un laborioso percorso di (ri)strutturazione e di limature, per sgrassare la storia di inutili divagazioni (eliminazione di episodi e/o di personaggi). Elaborare un testo corale è complicato, e a quel tempo Pasolini non era ancora completamente capace a far bilanciare le storie dei personaggi; senza dimenticare l'importante aspetto politico su cui verteva il romanzo, assieme alla decantazione della – perduta – gioventù. Il romanzo definitivo è suddiviso in due parti: la prima parte, ambientata nel 1948, mostra l'incontro tra i tre giovani protagonisti (Nini, Eligio e Milio) e i seguenti coinvolgimenti nelle manifestazioni di lotta dei braccianti, che si concludono con la sconfitta e il ritorno alla dimensione immobile del paese; la seconda parte, ambientata nel 1949, ruota invece attorno alla figura di Cecilia, di cui Nini si innamora, e alle donne della famiglia Faedis.

Ampie modifiche nel tessuto del romanzo, quindi, ma anche un'impegnativa ricerca di un titolo efficace, che sapesse condensare il significato del romanzo. Il primo titolo a cui Pasolini

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

pensò, e a cui teneva molto, fu *La meglio gioventù*, come si può evincere da una lettera che lo scrittore inviò a Franco Fortini nell'estate del 1949. Un titolo che voleva mettere in rilievo quella nuova speranzosa gioventù che voleva lasciarsi alle spalle il fascismo e puntare a un nuovo mondo, partendo dalle lotte... e dall'amore. Tale titolo, però, fu poi utilizzato da Pasolini per la raccolta di poesie friulane che pubblicò, per i tipi della Sansoni, nel 1954. I titoli a seguire opzionati furono: *I giorni del Lodo De Gasperi* (che pone l'accento sull'aspetto politico); *La realtà* (secco titolo per evidenziare lo stato delle cose di quel periodo); *La nuova gioventù* (similare a quello d'origine e che poi, scartato, sarà riutilizzato da Pasolini per la raccolta di poesie, rivedute e corrette, pubblicate nel 1974).

Laura Betti in "Teorema" (1968)

Il risolutivo *Il sogno di una cosa* fu casuale, scovato da Pasolini leggendo un verso di Fortini su Marx. Per comprendere gli intenti del romanzo, però, è utile leggere la quarta di copertina, che sebbene non firmata, è certamente a firma di Pasolini:

Scritto nel 1949-50 (tranne l'episodio riguardante Cecilia, che risale al '52), questo romanzo può essere sostanzialmente considerato il primo tentativo di prosa di Pasolini. Se lo scrittore è oggi deciso a presentarlo – debitamente tagliato, restaurato, verniciato, e incorniciato – è perché ritiene sempre operanti le ragioni che allora l'avevano messo in piedi: quelle di una partecipazione diretta e tenace ad una realtà in cui gli istinti lirici iniziali si sono venuti via via concentrando in un incontrastato impegno morale.

I contadini nei film di Pasolini

Quando il romanzo giunge finalmente a pubblicazione, Pasolini ha ormai lo sguardo rivolto al sottoproletariato romano, e sta già cominciando a guardare con intenso interesse le periferie del Terzo mondo: Africa e India, per il momento, scoperte tramite i suoi viaggi, e che si trasformano in reportage, come dimostra il coevo *L'odore dell'India* (gennaio 1962). Quindi i contadini rappresenterebbero il passato, come effettivamente accade nella realtà italiana, ormai sempre più spinta verso l'industrializzazione, eppure nel cinema di Pasolini, sebbene ai margini, permane il suo interessamento per questa cultura contadina. In *Comizi d'amore* (1964), reportage a 360° sulla sessualità nella società italiana, Pasolini intervista anche alcuni contadini della bassa Romagna. In *Sopralluoghi in Palestina* (1965), nell'attenta ricerca dei veri luoghi in cui visse e predicò Gesù, Pasolini presta molta attenzione ai coloni della regione, rendendo alcune osservazioni, dietro le spiegazioni di Don Andrea, epiche. In *Uccellacci e uccellini* (1966), pellicola che riprende il mondo delle borgate trasponendolo in un *on the road*, le figure dei contadini appaiono due volte: nella scena in cui Totò e Ninetto vanno a chiedere la pigione a una povera famiglia disagiata (l'anima borghese dei proprietari contro gli inermi sottoposti), e nella scena in cui i due protagonisti cercano di espletare i loro bisogni fisiologici in un campo, per poi scoprire essere di una famiglia di mezzadri. Colti mentre hanno quasi evacuato, Totò e Ninetto saranno costretti a scappare a gambe levate, mentre il contadino cerca di sparargli (ironia sul concetto di proprietà). Molto più importante la raffigurazione del mondo campestre in *Teorema* (1968), rappresentato dalla serva Emilia (Laura Betti). Storia incentrata sulla borghesia, che si sgretola dopo la venuta di un Angelo/diavolo che squarcia le ipocrisie su cui si basa la tenuta di una famiglia borghese, l'unica "componente" del nucleo a salvarsi, e potrà aspirare alla gloria (ascensione in cielo), è proprio Emilia, figlia di contadini. I campagnoli sono gli unici ad essere permeabili al sacro, e quindi recepire il messaggio divino. In *Porcile* (1969) i contadini sono sullo sfondo, "mobilio" dell'aristocratica arcigna famiglia Klotz. Rappresentano l'ingenuità, e non a caso l'unico che parlerà, essendo stato testimone della tragica morte di Julian (Jean-Pierre Léaud), è Maracchione (Ninetto Davoli), che spiega l'accaduto a Klotz (Alberto Lionello) con incredulità. Molto interessante anche l'intro di *Le mura di Sana'a* (1971), piccolo appello di Pasolini per l'Onu contro la distruzione dell'antica città yemenita. All'inizio, il regista inquadra con epicità un bracciante che fa lo spaventapasseri, schioccando colpi di frusta. Il documentario è dedicato a lui. Infine, bisognerebbe citare il documentario *Appunti per un romanzo sull'immondezza* (1970), che Pasolini realizzò sul primo sciopero dei netturbini avvenuto alla fine di aprile del '70. Benché non ci siano contadini (ma non è da escludere che molti netturbini fossero contadini che inurbatisi hanno accettato tale lavoro), questo sciopero nato per ottenere un miglior trattamento lavorativo e contrattuale, ricorda quelle manifestazioni mezzadrili svoltesi tra il 1946 e il 1948.

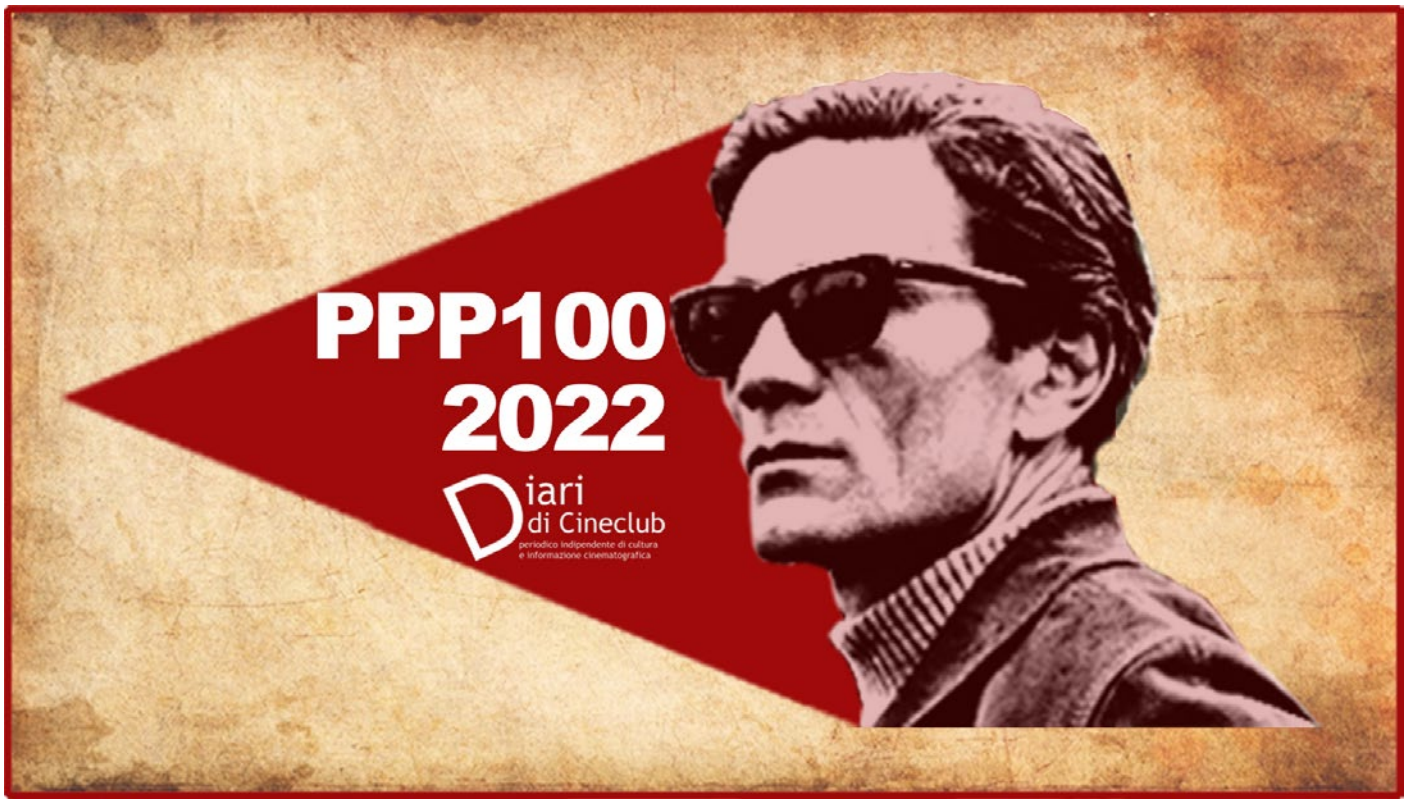
Contadini In "Comizi d'amore" (1964)

"Appunti per un romanzo sull'immondezza" (1970)

Roberto Baldassarre

PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, nell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** dedicato al poeta, scrittore, regista.
La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.
Per visitarla: https://bit.ly/3LNhCeC

Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:

- Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;
- Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;
- Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;
- Volumi pubblicati per il centenario;
- Pasolini 100 su DdCR:
. I podcast di Giorgia Bruni;
. Le voci di Pasolini;
- Articoli pubblicati su Diari di Cineclub in occasione del centenario;
- Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);
- Il cinema di PPP attraverso i manifesti;
- Fotogrammi d'autore (aa.vv.);
- Raccolta di foto di Pasolini;
- Documentazione varia

**Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti*

Diari di Cineclub
le Mostre Virtuali Online

Il contenuto del vero nell'espressione di Pier Paolo Pasolini

Carmen De Stasio

Proseguiamo la meditazione critica sui risvolti che il contesto prettamente pasoliniano disegna fino a oscurare la dimensione del cosiddetto tempo civile, cioè il tempo gestito dalle scansioni numeriche di un orologio condiviso. In questo modo ci sembra pressoché agevole parlare di un traghettamento che trascura le confinazioni del pensiero: della sua caparbia intelaiatura si frantuma il confine tra le realtà e le parabole di quel che sommariamente viene gestito come irrealtà. Là si compie il sorpasso dalla scrittura su carta alla scrittura per movimenti, per paesaggi umani talora sconvenienti.

Non stiamo in questa fase a dare l'esclusiva del valore totale dell'opera di Pier Paolo Pasolini: quel che s'intende rimarcare è la libera manifestazione di scelte che non si incanalano affatto in correnti di comodo. Al contrario, non difficile è rilevare l'intuizione controllata del modo in cui l'ambiente si modifica, ambiente che pure sostiene la variabilità dei movimenti inscritti in una sceneggiatura rigorosa, priva di cesellature, tanto da frantumare i limiti temporali e riportare ad un contenuto del vero. Una potenzialità, probabilmente, che poggia su un contesto dal quale, straordinariamente, Pasolini mai si distanzia, presentando la storia attraverso gli individui che la costruiscono, non distanziandosi dai contesti che sembrano declinare quella costruzione secondo particolari cesellature. E si tratta di individui i quali manifestano le singole personalità e riconoscibili in ambienti riconoscibili, del tutto cadenzati da una sonorità che ne potenzia l'avvenimento, piuttosto che circoscriverlo come tessitura altra, distante, mitica.

Per chiarire meglio questo punto, mi soffermerò essenzialmente su un'opera che – al tempo della sua realizzazione – apparve come sconfinamento rispetto all'ideale extra-terreno, dando corpo alla sobria invulnerabilità delle parole e incidendole, viepiù, sulla roccia del visibile, privandosi di sulfuree interpretazioni. Il riferimento è a *Il Vangelo secondo Matteo*. Pluripremiata e presentata al pubblico nel 1964, nell'oggi l'opera appare controcorrente rispetto alla memoria comune riguardo Pasolini, ipotizziamo perché l'unica economia cinematografica riguardi i luoghi di realizzazione, luoghi che recuperano la parvenza originale in un'Italia volta a un sud permanente, nell'implacabile condizione al di là dei movimenti progressisti; lontana dalle schermaglie infuocate di rivoluzione, di un colore continuamente disatteso e che per ciò stesso appare distendersi in un tempo rarefatto e mai del tutto consunto. E tutto, infatti, nella pellicola ha un significato, significato che incide esattamente i punti nevralgici della cinematografia quale investimento intellettuale e che per ciò stesso non già magnifica, ma interloquisce con i tempi e i luoghi emersi dai nascondigli di una memoria rilassata sulla definizione di trascorso, di obsoleto, e che concretizza il climax di una realtà tutt'altro che supponente, né onirica.

Un riferimento particolarmente rimarchevole è, a tal proposito, la sceneggiatura che Pasolini riprende nella sua totalità dalla lettura del Vangelo secondo Matteo e intorno ad essa

stabilisce le sembianze dei luoghi con una coerenza e una coesione tematiche di tale impatto da conseguire l'allineamento con i soggetti, con le parole e i primi piani essenziali,

temprandoli in un ordine sequenziale, quanto reciprocamente spinti a una reciprocità priva d'alcuna sudditanza. Di fatto, l'opera conquista un presente nel quale lo svolgimento della vita di Gesù appare con lucida trasposizione in un primo piano pressoché costante, che individua l'uomo attraverso la sua azione e attraverso l'azione intorno, senza incorrere in alcun condizionamento che sia appena parificabile alla spettacolarità. In tal senso Pasolini dà una veste del tutto esperienziale agli accadimenti e al loro inserimento territorializzato, conseguendo la lucida estrinsecazione di tematiche assai care come l'idea sconvolta di progresso non senza ostacoli e ancor più evidenziando l'idea di morte, ma non di interruzione. In tal senso, quella che su carta è narrazione giunge come conquista tanto verbale, che scenica e integrata con tutti gli aspetti controllati di suono, di movimento e di parola all'interno di un verso concepito come unità di studio.

Ancora una volta la prospettiva si ridisegna nel suo tempo totale ed è, a proprio modo, una sfida che sembra, per questi aspetti, trovare collegamento con la prosa d'impegno sociale precedente e internazionale (da Zola a Hugo, per citarne alcuni), quant'anche prevalendo nei segnali di una poetica sociale che recupera le atmosfere di un Yeats o di un T.S. Eliot. Non basta: la poetica esclusiva dell'opera pasoliniana avvia un meccanismo di compensazione tra la storia come tramandata e la storia visualizzata sullo schermo in un'attualità totale, della quale ci parla la presenza leggera e assai discreta di intellettuali acclarati nella loro indiscutibile reputazione: dal poeta Alfonso Gatto, al filosofo Giorgio Agamben, al Premio Strega Enzo Siciliano, a Natalia Ginsburg, oltre che allo scrittore Marcello Morante e al poeta e scrittore Mario Socrate). Nella loro sobria presenza, ciascuno di loro si rende portavoce nel film dell'universalità dell'azione in un'imbastitura che compatta il realismo verbale e scenico con l'impenetrabile e aspro affresco.

Così, quel che in superficie appare nella metafora di un verso libero, si frantuma in una miriade di tecniche che mantengono il grado estremo della significazione, aumentando via via la facoltà di comprendere il dato dell'attenzione, dato che aumenta la capacità elaborativa della memoria documentale, tramandata per iscritto e tradotta, infine, in una visione priva di aggiunte posticce e fondata, soprattutto, sull'indispensabile che consente la coniugazione tra potenza della ripresa e ingenerosità evocativa degli scenari. A tal punto la prospettiva appare nella sua scarna concretezza, da spingere lo spettatore a coglierne l'energia come se fosse presente in una pervasione rotonda che, nella sua privatezza, non lascia spazio oltre una frontalità rigorosa, conducendo l'intero assetto cinematico a reticolato simultaneo di elementi e situazioni concepiti nella loro sanguigna veracità, tanto da concedere l'idea coesa di opera incisa nell'opera stessa e trasposizione surreale.

Carmen De Stasio

Prossimo numero:
Il verso e la parola dei protagonisti Pasoliniani

La tana (2021) di Beatrice Baldacci

Claudio F. Cherin

La tana, opera prima di Beatrice Baldacci, racconta la storia di un incontro, di un paesaggio limitato e ai limiti della città, ma, soprattutto, la storia d'amore estrema di una figlia per la propria madre.

È un'estate qualunque, Giulio (Lorenzo Aloi) ha da poco compiuto gli anni; è un ragazzo semplice che aiuta i suoi genitori nella tenuta di campagna. Nel casale vicino, da tempo disabitato, sembra esserci qualcuno; forse i proprietari che da anni disertano la casa. Giulio, prima, e i suoi genitori, poi, riconosceranno nella ragazza misteriosa, che si mostra per poi svanire, Lia (Irene Vetere), la figlia dei vicini.

Lia è da subito una ragazza disinibita e introversa, che impone il proprio punto di vista scontroso e, a tratti cupo, su tutto. Forse è per questo che Giulio se ne innamora. O, semplicemente, percepisce che è l'unico modo per crescere.

La tana del titolo è un luogo sicuro in cui ci si rifugia per salvarsi o nascondersi da un avversario. Da un evento. Dal mondo. Lia cerca protezione nel luogo mitico dell'infanzia, lo si capisce, quando la ragazza accenna a un vecchio casale bruciato di cui gli altri personaggi ignorano l'esistenza. Come fosse un ricordo affiorato dall'infanzia.

Nel casolare (luogo dell'anima e reale) Lia custodisce un dolore e un segreto: che riusciamo a raggiungere a tratti. Anche attraverso i filmati brevissimi che compaiono diverse volte per pochi secondi nella pellicola. E che in un primo momento si ritiene essere pura sperimentazione linguistica o pura decorazione. Solo al comparire della madre di Lia affetta da una grave forma di demenza si comprende che si tratta di un modo molto originale per rivelare quanto rimane della madre.

Le forme sbozzate dell'8 millimetri sono il preludio delle 'parole bolle' della donna. Dei suoi movimenti da marionetta. Della sua assenza. Hélène Nardini, la madre di Lia, riesce perfettamente a calarsi nella parte. A rendere lo sguardo vuoto dei malati d'Alzheimer, la loro fragilità, il loro perdersi anche nel gesto più semplice. Drammaticamente efficace è la scena in cui la madre di Lia della quale, quasi come una nemesi, non sappiamo neanche il nome, come a volerla rendere ancora più inerme quasi affoga nell'acqua bassa della vasca.

Camera e sguardo sono stati posizionati dalla regista proprio in quello 'spazio di mezzo' che non è del tutto dentro né del tutto fuori: uno spazio tra il bucolico e brulicante dell'estate e i confini di una stanza vuota e desolata, come la malattia di cui è affetta la madre della protagonista.

In quello 'spazio di mezzo' è difficile chiedersi, anche per Lia, se ci sia un confine tra la vita e la malattia. E sia giusto superarlo, portare la morte fuori della casa, oltre il confine appena segnato tra l'erba. Pur attratta dalla vitalità di Giulio, il solo modo, che Lia conosca per amare o per fondere alla vita la morte, è quella di scavare fosse in cui seppellirsi per un bacio, procedere a marcia indietro verso l'abisso, guidare a fari spenti nella notte 'per vedere se poi è tanto difficile morire', come per sua madre, spenta da dentro e appassita nel giardino che amava tanto.

Beatrice Baldacci racconta una storia doppia: il romanzo di formazione convive col tema della fine dei giorni. Ma gli alberi, i fiori, l'acqua, il sole, il cielo, le nuvole hanno un ruolo: schiudersi e diffondere sensazioni. Un'atmosfera fatta di malinconia, di sospensione temporale, di dolente dolcezza. Chiamata a narrare il sapore, il colore e la concreta e dolente (perché mortale) componente materica.

La regista punta alla storia in sé e non sull'uso di un linguaggio decorativo. Gli spettatori non devono pensare ad altro che al dramma, che si svolge. I personaggi, gli ambienti interni e i luoghi sono il mezzo più diretto, per condividere l'amarezza e l'inquietudine della storia.

Il film dimostra una padronanza nel rielaborare la sceneggiatura, nella scelta dei luoghi, nei volti dei personaggi (basterà pensare alle efelidi di Lia, che quasi stanno a dimostrare qualcosa di delicato nel suo dolente distacco). Beatrice Baldacci sa dirigere i suoi due protagonisti consentendo loro di approfondire anche le venature che non vengono definite nel copione. La fotografia è usata in modo essenziale. Cosa che riesce a dare il giusto spessore alla tensione della storia, necessaria alla storia. I dialoghi sono ben scritti, credibili e adeguati. Cercano di ricalcare i discorsi dei due ragazzi, le chiacchiere inutili del quotidiano, non vogliono dare enfasi a quanto accadrà. Non sembrano mai stonare (cosa abbastanza difficile in qualunque sceneggiatura o romanzo).

La Lia interpretata da Irene Vetere è tanto sicura di sé quanto incapace di sorridere, da far comprendere che gli atteggiamenti, dietro ai quali si nasconde, sono il suo solo modo per nascondere una fragilità interiore. Il Giulio di Aloi rivela un'autenticità nel dimostrare i turbamenti e nel provare i tormenti del primo amore, come solo un adolescente può fare.

Nella prima parte del film il punto di vista della storia è quello di Giulio, poi il punto di vista passa a Lia. La regista passa da un punto di vista all'altro senza scossoni. Sembra quasi che i due modi di vedere la realtà confluiscano l'uno nell'altro. E combacino alla perfezione. Terzo punto di vista è uno sguardo dall'alto per mezzo del quale si vede la figlia vegliare la madre morta, come se si trattasse di una deposizione laica. Una scena simile si ritrova solo in *Cuore sacro* di Ozpetek. Ma la bellezza di una scena che solo David LaChapelle saprebbe raccontare. Una bellezza in cui si trova la serenità. E si vedono i fiori vividi, amati della madre, ricoprire la stanza.

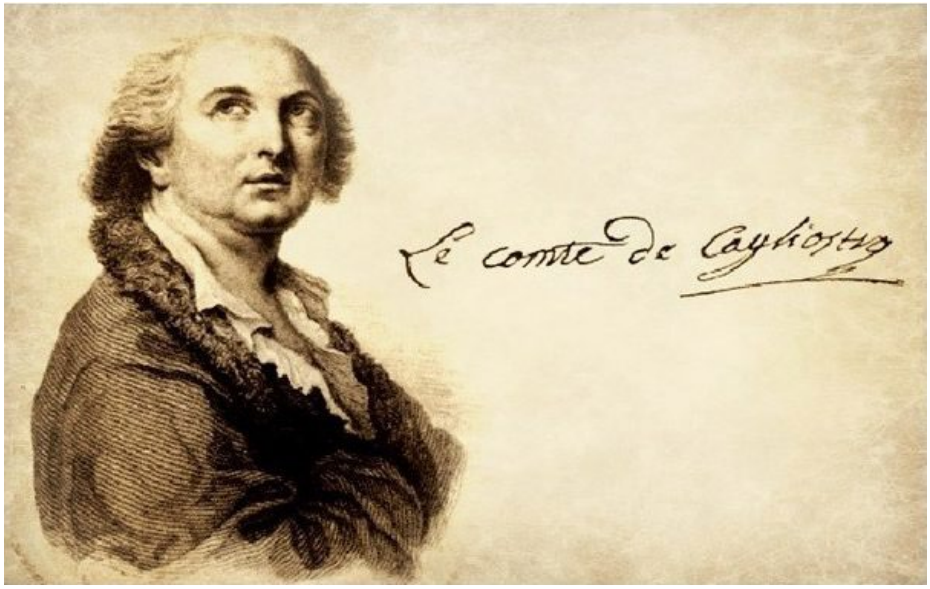
Claudio F. Cherin

E' nato a Roma, è laureato in Lettere. Scrive per diverse riviste di letteratura. Se potesse leggerebbe e guarderebbe solo film d'essai. Ama il Nord Europa.

Cagliostro, il volto oscuro della ragione

Giuseppe Balsamo reo confesso e respettivamente convinto di più delitti, è incorso nelle censure e pene tutte promulgate contro gli eretici formali, dommatizzanti, eresiarchi, maestri e seguaci della magia superstiziosa, come pur nelle censure e pene stabilite tanto nelle Costituzioni Apostoliche di Clemente XII *e* Benedetto XIV *contro quelli che in qualunque modo favoriscono e promuovono le società e conventicole de' Liberi Muratori, quanto nell'Editto di Segreteria di Stato contro quelli che di ciò si rendano debitori in Roma o in alcun luogo del Dominio Pontificio.*
La sentenza di condanna di Cagliostro da arte del Sant'Uffizio

Stefano Beccastrini



Proemio (con un po' di storia)

Amo molto la Sicilia – la sua storia e il suo territorio, il suo mare e il suo cielo, la sua letteratura e il suo cinema, la su cucina e i suoi vini (il Marsala, soprattutto) – quasi quanto la mia Toscana. E mi piace ogni tanto tornare a leggere le pagine alla Sicilia dedicate da Johann W. Goethe nel suo meraviglioso *Viaggio in Italia* (un Grand Tour che fu compiuto dal settembre 1786 al giugno 1788) nel quale scrisse, tra l'altro: "L'Italia, senza la Sicilia, non lascia alcuna immagine nell'anima: qui è la chiave di tutto". Giunto a Palermo ("città verticale e piena di anfratti"), in nave da Napoli, il 2 aprile del 1787, si recò a visitare la casa, in via della Perciata, ov'era nato Cagliostro, personaggio all'epoca assai famoso e, a quel tempo, ancora vivente (per altri otto anni: morirà infatti, incarcerato nella rocca di San Leo dal 1791, nel 1795). Annotando che la casa "era composta di un solo grande locale, ma pulita", racconta Goethe ": "...sorgeva in fondo a un vicoletto non lungi dalla strada maggiore, detta il Cassero. Salita una misera scala, ci trovammo subito nella cucina. Una donna di media statura stava rigovernando... Al vederci apparire sulla soglia rialzò un lembo del grembiule per nascondere la parte sudicia". Quella donna era la sorella del celebre mago ma Goethe, nel corso della sua visita, ebbe modo di conoscere anche la vecchia Felicia, la madre. Le due donne parlarono del loro Giuseppe (che Goethe riteneva, ma non lo disse loro, fosse "un briccone") elogiandolo per la sua fama ormai europea ma lamentandosi per il suo non farsi vivo, aiutandole. In quella casa di via della Perciata, il 2 giugno del 1743, da Felicia Bracconieri e da Pietro Balsamo, mercante di stoffe era nato appunto un bambino che, al momento di battezzarlo nella Cattedrale, venne posto il nome di Giuseppe, Giovanbattista, Vincenzo, Pietro, Antonio, Matteo. Per evitare tanta lunghezza, diventato famosoelebre in tutta Europa quale mago e taumaturgo e alchimista, egli si fece chiamare più semplicemente Cagliostro (o conte di Cagliostro). Il personaggio – cui a Palermo è stato dedicato anche un ristorante, a due passi da Piazza Marina – fu uomo di magnifica e un po' losca attrazione: ciarlatano e occultista, mitomane e indagatore del profondo rappresentò, nel secolo dei Lumi, uno dei rari, ombrosi ma fascinosi esempi del volto oscuro della Ragione. Da buon siciliano conosceva e temeva il predominio sul mondo della morte: cercò di combatterla per tutta la vita, passando dai salotti aristocratici ai riti egizi, dalle cosche massoniche alle corti regali, dai teatri alle prigioni. Infine, da papa Pio VI fu chiuso prima a Castel Sant'Angelo poi nella rocca di San Leo, in Romagna ove, come già si è accennato, morì nel 1795. L'odiosamata Morte l'aveva finalmente raggiunto.

Il film del 1949

Alla figura di Cagliostro sono stati dedicati vari film (li elencherò, con brevi commenti, nel corso delle Conclusioni): in questo testo, però, mi interessa occuparmi quasi unicamente del

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Cagliostro (il titolo originale era *Black Magic*, in Italia è circolato anche con quello di *Gli spadaccini della Serenissima*) realizzato nel 1949 dal regista – russo ma naturalizzato americano – Gregory Ratoff (fu anche attore, sia sullo schermo che sul palcoscenico ma fu in qualità di regista cinematografico che conobbe il proprio massimo successo: con il film *Intermezzo*, 1939, interpretato da Leslie Howard e una indimenticabile Ingrid Bergman). Pare che *Cagliostro* dovesse essere interpretato da George Sanders, più ambiguo ma meno superomistico di Welles, e diretto da Douglas Sirk: chissà che magnifico melodramma storico ne sarebbe venuto. Il film su Cagliostro di Ratoff, basato su una sceneggiatura di Charles Bennet tratta dal romanzo *Joseph Balsamo, mémoires d'un médecin* di Alexandre Dumas padre, fu la prima coproduzione italo-americana della storia del cinema: per l'Italia, era coinvolta la Scalera Film). Gli interpreti, un po' italiani un po' americani, erano appunto Orson Welles (alle prese con un personaggio degno del suo gigantesco istrionismo: non fu il solo personaggio storico del passato che Welles abbia interpretato nel suo periodo italiano; ci fu anche il Cesare Borgia de *Il principe delle Volpi*, ancora del 1949, di Henry King, anch'esso interamente girato nel nostro Paese, fra Siena, Monteriggioni, Sam Gimignano, Gradara e Roma), Valentina Cortese, Frank Latimore, Akim Tamiroff e Raymond Burr (non ancora diventato il televisivo Perry Mason). Il film non gode buona fama presso la nostra critica (Morandini, nel suo *Dizionario*, lo definisce "...un'orgia del cattivo gusto..." e Mereghetti, nel suo, "film confuso e ambizioso") ma io credo che valga comunque la pena d'essere visto almeno per l'interpretazione, da parte di Welles, di uno dei tanti "mostri simpatici" a cui ha dato vita nelle opere da lui girate o solamente, come in questo caso, interpretate (ma non senza metter bocca nella regia)

A Palermo, gli zingari rapiscono il piccolo Giuseppe Balsamo e lo conducono con sé. Il bieco visconte de Montaigne fa ammazzare Maria, la gitana che si era presa cura del bambino. Quest'ultimo, diventato un uomo, giura che vendicherà la povera zingara che gli ha fatto da madre. A Vienna, il dottor Mesmer, famoso medico sostenitore del mesmerismo (un'applicazione terapeutica del magnetismo animale) nonché precursore dell'ipnosi, scopre le doti paranormali di Giuseppe e così ha inizio la luminosa (od oscura?) carriera di Cagliostro. Tornato in quel di Parigi, anni dopo, per vendicarsi di de Montaigne il cosiddetto conte di Cagliostro usa Lorenza, una ragazza che assomiglia a Maria Antonietta, moglie di re Luigi XVI, per gettare discredito sul visconte. Si tratta del famoso caso della collana della regina che porterà anche Cagliostro alla Bastiglia (e, poco dopo, Maria Antonietta, inizialmente vittima dell'intrigo, alla ghigliottina). Smascherato proprio da Mesmer, durante il processo che ne seguì, Cagliostro si ritrovò sempre più invischiato nei guai e venne condannato al carcere. Per eclissarsi, mentre cercava di fuggire sui tetti, venne affrontato e ucciso dal fidanzato di Lorenza. Questa la trama del film, scarsamente rispettosa del fatto che, nella realtà storica, Cagliostro morì in carcere a San Leo e non sui tetti di Parigi. Se anche, alla fine, il film uscì come americano (pare per problemi di burocrazia) credo sia stato l'iniziatore di un genere "cappa e spada" italiano – di Riccardo Freda, per esempio - tutt'altro che spregevole (del resto, e non sarà stato un caso, esordirono quali comparse nel *Cagliostro* niente meno che Gina Lollobrigida, Gianna Maria Canale, Eleonora Rossi Drago, Silvana Pampanini e Silvana Mangano). La presenza di Welles nel cast fu certamente il principale dei motivi d'interesse del film: i suoi battibecchi con Ratoff (prima per convincere lo stesso Welles ad accettare il ruolo, dicendogli che si trattava di un personaggio gigantesco: "un mago, uno spadaccino, un amante"; poi sulla regia, a proposito della quale Welles disse spesso la sua) son rimasti celebri. Il film fu girato, per alcuni esterni, persino al Quirinale, perciò sempre invaso di visitatori: si narra che un giorno Welles dicesse a un signore colà casualmente incontrato che da lì a poco sarebbero arrivate le ragazze e si sarebbe aperto il divertimento. Quel signore era l'addetto ufficiale della Presidenza della Repubblica e la troupe fu immediatamente estromessa dal Quirinale. Parrebbe davvero, comica e irrisoria, una scena del *Ritorno di Cagliostro*, 2003, di Daniele Ciprì e Franco Maresco (di cui riparlerò, rapidamente, nelle ormai prossime Conclusioni).

Conclusioni

Vari film – sia precedenti che successivi a quello di Gregory Ratoff - ebbero Cagliostro quale personaggio e, solitamente, protagonista (salvo *L'intrigo della collana*, 2001, ove Cagliostro è presente ma non ha un ruolo decisivo). Nel 1920 ci fu il *Cagliostro* di Reinhold Schünzel, regista, attore, sceneggiatore, produttore tedesco, di origini ebraiche, fuggito in America. Nel 1929 quello dell'austriaco Richard Oswald, uomo di teatro e di cinema fuggito dalla propria patria dopo l'invasione nazista: un film che si è creduto perso per sempre ma di cui son poi stati ritrovati molti brani. Non abbastanza per poter dare un definitivo giudizio sul film, sufficienti però per farcelo immaginare di notevole valore artistico. Nel 1984 il cineasta sovietico Mark Zakarov realizzò *Formula dell'amore*, dedicato a un soggiorno di Cagliostro, frequentatore oltre che di prigioni anche di corti regali e imperiali, presso quella zarista. Nel 2003, infine, venne *Il ritorno di Cagliostro* di Daniele Ciprì e Franco Maresco: un'opera sarcastica, sbeffeggiatrice, parodistica senza ritegno alcuno. Una sorta di comicissima pietra tombale su qualunque tentativo di riportare sullo schermo, in futuro, quello strano che si chiamava Giuseppe Balsamo e fu, a detta del grande Goethe e aldilà d'infingimenti e istrionismi vari e un fior di "briccone".

Stefano Beccastrini

"Cagliostro" (1920) di Reinhold Schünzel,

"La formula dell'amore" (1984) di Zakharov Mark - Mosfilm

Un treno, un film #34

Il colonnello von Ryan (1965)

Federico La Lonza

Oggi presento un film statunitense di carattere bellico, girato a colori e in CinemaScope, ambientato in Italia e realizzato per la gran parte nel nostro paese con interpreti di sicuro richiamo: *Il colonnello von Ryan* (Von Ryan's Express, 1965), che tratto dall'omonimo romanzo best-seller di David Westheimer (1963), è stato diretto con sicuro mestiere da un brillante artigiano del cinema come il regista, montatore e produttore canadese Mark Robson.

La vicenda narra del pilota e colonnello dell'aviazione statunitense Joseph L. Ryan (Frank Sinatra), che per l'abbattimento del suo P-38, viene catturato dai soldati del Regno e internato in un campo di concentramento del Meridione, dove sono già ospitati circa quattrocento prigionieri, soprattutto britannici del 9° Fucilieri agli ordini del maggiore Eric Fincham (Trevor Howard). Comanda con estrema severità il campo il maggiore Basilio Battaglia (Adolfo Celi), fascista delle Camicie Nere. Quando Ryan vi giunge i detenuti inglesi sono in fermento: infatti, per fargli scontare l'insubordinazione alle sue disposizioni, Battaglia ha fatto rinchiudere l'ufficiale che precedeva Fincham nel grado nella 'scatola del sudore', un bugigattolo di legno esposto al calore dei raggi solari, dove questi è morto. Ignorando l'inglese, per comunicare coi prigionieri il maggiore si serve delle traduzioni in simultanea del capitano Vittorio Oriani (Sergio Fantoni), un militare ben diverso da lui: misurato, e, nei limiti che impone il suo ruolo, cortese. Ryan e Battaglia entrano subito in contrasto perché il primo, ufficiale superiore in grado, vorrebbe che riconoscendo tale differenza, fosse l'altro a salutarlo secondo le regole del codice militare, cosa che l'arrogante maggiore si guarda bene dal fare. Come colonnello, Ryan assume automaticamente anche la direzione dei prigionieri del campo, non senza qualche divergenza anche con Fincham; questi infatti ha preparato un piano di fuga, ma sapendo che la resa degl'italiani è prossima, Ryan si rifiuta di sostenerlo. Inoltre, quando Fincham sorprende dei prigionieri americani intenti a rubare forniture mediche da un deposito segreto dei detenuti britannici, egli gli ordina di dispensare i farmaci ai prigionieri che versano in più cattivo stato, e baratta un miglioramento delle condizioni dei reclusi svelando a Battaglia l'esistenza del piano di fuga inglese. Il suo atteggiamento presuntamente collaborativo nei confronti del presidio italiano è mal visto dai prigionieri, che l'appellano ironicamente «von Ryan»; ma quando Battaglia si rifiuta di far servire del vino ai reclusi, Ryan ordina loro di spogliarsi e bruciare platealmente i loro indumenti: ciò finisce per porre in ridicolo il maggiore italiano, che sbraitando fa rinchiudere Ryan nella 'scatola del sudore'.

Le sorti dei due antagonisti però si ribaltano, e l'indomani mattina Ryan, che con la sua punizione si è guadagnato il rispetto e la stima di tutti i detenuti, ha la sorpresa di vedersi liberare dagli stessi reclusi: il fascismo è caduto, l'Italia ha firmato l'armistizio, e il campo di concentramento è ora in possesso dei suoi ex prigionieri. Il maggiore Battaglia, che è stato prontamente arrestato, per salvare la ghirba non esita a proclamarsi vittima delle circostanze storiche, e giura d'avere rinnegato il fascismo; Ryan lo fa rinchiudere nella 'scatola del sudore' al suo posto.

Il sopraggiungere di un aereo tedesco spinge Ryan e gli ex detenuti a fuggire dal campo, e con l'aiuto del capitano Oriani, che si mostra collaborativo, essi trovano rifugio presso le rovine di una sorta di grande monastero di campagna. L'indomani mattina, mentre Ryan si sforza inutilmente di contattare le forze alleate, circondati e catturati da un contingente tedesco, gli evasi vengono caricati su un treno diretto a Roma; Fincham suppone che a tradirli sia stato Oriani, ma questi viene rinvenuto sanguinante su una carrozza del treno. Prima di far partire il convoglio, i tedeschi uccidono tutti i prigionieri in cattive condizioni fisiche. Esasperato, Fincham rinfaccia al colonnello americano di non aver fatto giustiziare Battaglia, e lo chiama spregiativamente «von Ryan».

Una volta nell'Urbe, il comando del treno che trasporta i prigionieri, destinati a un campo di concentramento in terra tedesca, viene assunto dal maggiore von Klemment (Wolfgang Preiss). Quando esso riparte, Ryan scopre che si può evadere rimuovendo alcune assi del pianale del vagone: e alla prima sosta notturna lui, Fincham e il tenente Orde (John Leyton) escono di nascosto, eliminano alcune guardie, liberano altri prigionieri chiusi in una delle carrozze e con essi fanno fuori le altre guardie, vestendo poi le loro uniformi. Così mascherati, perlustrano il treno fino ad imbattersi in von Klemment e nella sua giovane amante, l'italiana Gabriella (Raffaella Carrà). Intanto, Oriani è riuscito a prendere possesso del locomotore, persuadendo a collaborare il macchinista, l'italiano Vincenzo (Vito Scotti): sicché il treno riparte, seguito però a breve distanza da un altro convoglio. Interrogato, von Klemment rivela che quel treno ha lo stesso orario e trasporta truppe tedesche: egli è incaricato di ricevere ordini alla prossima stazione ferroviaria, quella di Firenze. Servendosi di documenti artefatti, legati e imbavagliati von Klemment e Gabriella, i fuggiaschi si propongono di far impersonare il maggiore dal capitano Costanzo (Edward Mulhare), un cappellano alleato di lingua tedesca: a lui affidano il compito di far credere che il convoglio trasporti opere d'arte indirizzate a Berlino e destinate a Hermann Göring. Sebbene insospettisca alcuni membri della Gestapo, l'azzardo va a buon fine. I documenti ricevuti rivelano agli ex prigionieri che entrambi i treni sono diretti ad Innsbruck: sicché falsificando un ordine dattiloscritto, essi riescono a indirizzare il loro su una linea diversa, liberandosi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

così del treno che li seguiva.
Approfittando di una sosta a uno scambio, von Klemment e la sua amante riescono a liberarsi, ammazzano Orde e cercano di fuggire dalla stazione, ma vengono falciati a colpi di mitra da Ryan, che per l'uccisione di Gabriella resta molto scosso. Giunti nottetempo in un tranquillo pianoro, i fuggiaschi lasciano il treno per allontanarsi a piedi, ma l'arrivo improvviso di un aereo Lancaster, che bombarda la zona, induce Ryan a ordinare a tutti di risalire a bordo, e ripartire in fretta. Poco più avanti tuttavia il treno è costretto a fermarsi, perché un deposito di petrolio dell'Asse centrato dalle bombe ha causato un grande incendio, le cui fiamme non risparmiano neppure alcune carrozze del convoglio, causando tre morti e diversi feriti. A quel punto, Oriani e Vincenzo suggeriscono a Ryan e Fincham di dirottare il treno - altrimenti indirizzato a Verona - a Milano, per poi, imboccando una linea in disuso, dirigersi in Svizzera, che è paese neutrale.
Intanto, il comando tedesco ha avviato delle indagini, e il colonnello Gortz (John Van Dreelen), che comanda le Waffen-SS, venuto a conoscenza dell'espediente usato in precedenza per eludere il controllo di treno e passeggeri, decide di fermarlo alla stazione di Milano; ma con un intervento tempestivo in una stazione di commutazione milanese, un gruppo d'assalto guidato da Oriani spegne la segnalazione sul sistema degli scambi, impedendo di individuare la posizione del treno; la confusione alla stazione di controllo rallenta l'intervento delle truppe germaniche. Mentre, grazie all'utilizzo di un cambio manuale, il convoglio condotto dagli ex prigionieri si dirige in fretta verso il nord-ovest, Gortz carica le Waffen-SS su un altro treno che si pone subito all'inseguimento del primo, e allerta una piccola squadra di aerei da caccia affinché colpiscano gli ex prigionieri fermandone la fuga. In vista delle Alpi e del confine svizzero, i caccia attaccano il convoglio: alcuni vengono abbattuti, ma i loro razzi causano il crollo di alcuni massi sul binario davanti al treno, che è costretto a fermarsi tra due gallerie.
Per guadagnare tempo, mentre alcuni fuggitivi si adoperano a rimuovere i massi che ostruiscono il treno, altri si danno da fare per sostituire i binari danneggiati rimediandone altri dal tratto appena percorso: in questo modo, tra l'altro, bloccheranno la corsa del treno che li insegue. Armàti, Ryan, Fincham e alcuni altri raggiungono l'inizio della precedente galleria in attesa dell'arrivo dei tedeschi. Il macchinista del treno di quest'ultimi, accortosi del sabotaggio, riesce a frenare il locomotore prima che possa deragliare; appena scesi a terra, mosso qualche passo avanti, i militi delle Waffen-SS vengono accolti da una pioggia di proiettili. Divampa uno scontro a fuoco, mentre dall'altra parte gli ex prigionieri dediti a sgombrare la ferrovia dai massi e sostituire i binari colpiti stanno ormai completando il lavoro. Pur registrando gravi perdite, Ryan e gli altri riescono a rallentare l'avanzata dei tedeschi, indietreggiando pian piano. Quando il loro treno riparte, essi corrono sulla piattaforma posteriore del convoglio: l'ultimo a cercare di raggiungerla è proprio Ryan, che però viene ucciso dal colonnello Gortz prima di poter saltare su.

Il treno sul Passo al Malajo

Il romanzo di Westheimer era ricco di spunti autobiografici; perché durante la seconda guerra mondiale egli era stato catturato dai tedeschi, e nel '43, relegato con altri prigionieri in un carro merci, aveva assistito al bombardamento di Bolzano. La traduzione filmica proposta da Robson e dagli sceneggiatori Wendell Mayes e Joseph Landon fu decisamente più libera, ma la pellicola ne trasse vantaggio, specialmente nel finale, che nel testo di Westheimer non prevedeva un esito tragico.

I fuggiaschi sul treno

Frank Sinatra, Sergio Fantoni, Adolfo Celi

Vito Scotti, Sergio Fantoni

A parte gl'interni, girati negli studios Fox di Los Angeles, gli esterni sono stati filmati in vari luoghi d'Italia (le scene iniziali a Gaeta, altre sulla Ferrovia Vaticana, a Roma Ostiense, alla stazione di Anagni-Fiuggi in provincia di Frosinone, a Perarolo di Cadore, Cortina d'Ampezzo, sulla linea Belluno-Calalzo nei tratti tra Castellavazzo-Calalzo e Calalzo-Pieve di Cadore, nella galleria Cidolo presso il maestoso ponte sul torrente Boite) e - solo nella scena dell'uccisione di Ryan - in Spagna a El Chorro vicino a Malaga; sono state impiegate tre locomotive a vapore: una gr FS 735 236, utilizzata da Ryan, una gr 743 utilizzata dal colonnello Gortz e una spagnola della RENFE sfruttata nella scena finale.
Il colonnello von Ryan dura 117 minuti; uscita nelle sale americane il 23 giugno 1965, la pellicola è costata 5.76 milioni di dollari e solo negli Stati Uniti ha incassato 17.1 milioni di dollari, rivelandosi una di quelle di maggiore successo finanziario tra le interpretate da Sinatra. Avendo letto il romanzo, il popolare cantante e attore di Hoboken era intenzionato ad acquistare i diritti del film, ma venne battuto sul tempo dalla 20th Century Fox, che se li aggiudicò per 125.000 dollari: a quel punto, Sinatra si offrì per il ruolo di protagonista e venne accettato. Durante la lavorazione, il suo parere fu determinante per certe scelte, come quella, fondamentale, di fare morire il suo personaggio; egli avrebbe anche gradito che il film venisse girato in Panavision, ma la Fox impose invece il CinemaScope. Accolto favorevolmente dalla critica (la rivista della BBC "The Radio Times" lo definì «un'avventura di fuga dalla Seconda Guerra Mondiale incredibilmente eccitante, con un Frank Sinatra ben scelto»), nel 1966 il film ottenne una nomination all'Oscar per il miglior montaggio sonoro, opera di Walter Rossi; il canale 4 britannico l'ha classificato all'89° posto nell'elenco dei 100 migliori film di guerra.
Chiarito che Vito Scotti era un bravissimo attore statunitense d'origini italiane, i tre attori nostrani presenti nella pellicola se la cavano piuttosto brillantemente. Sergio Fantoni era in piena esperienza hollywoodiana (fu infatti una delle nostre poche presenze maschili nel cinema americano), Celi al top della sua fortuna cinematografica dopo essere stato l'antagonista di Sean Connery in *Agente 007 - Thunderball (Operazione tuono)*; mentre per l'allora appena ventiduenne Carrà (il cui cognome d'arte nei titoli americani divenne «Carra») il film di Robson doveva costituire la sua partecipazione di maggior successo.
È semmai da notare una certa trascuraggine nei risvolti della storia, che non reca alcun vantaggio alla narrazione. A dispetto dell'ottimo Celi, il personaggio del maggiore Battaglia è una sterile macchietta del fascista vanesio, opportunista e vigliacco; inoltre, la condotta di Oriani non viene valutata in modo realistico: perché se in guerra un ufficiale dell'esercito italiano fosse stato, come lui, catturato dopo aver collaborato alla fuga dei prigionieri, sarebbe stato subito fucilato per alto tradimento.

Federico La Lonza

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, ANNO XX/numero 18 - maggio 1963 - Mino Argentieri (pagg. 25-26)

Problemi della cultura 4 maggio 1963. Fede e dubbio in "Luci d'inverno"

Ingmar Bergman o dell'inquietudine

Inutile aspettarsi che, nelle sue opere, il grande regista svedese prenda partito: egli ha già optato per la sofferenza derivante dall'impossibilità di una soluzione

Mino Argentieri

Benché sconsideratamente gli si attribuisca un disinvolto eclettismo, Ingmar Bergman, a dispetto delle apparenze, resta fedele a sè stesso e di film in film riprende a tessere i filamenti di una tela di Penelope, cui forse non porrà mai fine. I moduli di volta in volta impiegati non ingannano: siano essi quelli della commedia frizzante o i registri della «moralità» e del dramma, l'opera del regista svedese ruota sempre attorno ad alcune costanti tematiche e a una visione del mondo sofferta e angosciata. La morte, l'amore, l'intercomunicazione fra gli uomini vi esercitano un ruolo determinante, intesi nella loro sostanza esistenziale e riproposti sotto il profilo di un dilemma che non pretende semplici e immediate spiegazioni. Più che la causalità ultima delle cose, all'autore preme punteggiare la dinamica interna delle inquietudini umane, suggerendo tesi continuamente ribaltabili, eppur ancorate a una dialettica senza vie d'uscita: un giuoco di scatolette cinesi che si prolunga all'infinito e si risolve nel chiuso cerchio di una prigione, che non offre speranza. E sebbene sorprenda in Bergman la capacità sconcertante di plasmare, su corde diverse, il materiale drammatico, sta di fatto che egli prosegue costantemente lo stesso discorso, apportandovi varianti che, ne arricchiscono la turgida complessità ma non ne modificano l'assunto e l'angolo prospettico.

In *Luci d'inverno* ritorna il motivo della fede: vero e proprio anello che concatena le creazioni di Bergman. Il problema viene preso di petto frontalmente e incentrato su un pastore, che si arrovella nel dubbio.

La luce di Dio appare irraggiungibile

Il reverendo Tomas ha abbracciato la missione religiosa in giovane età, spinto dai genitori a intraprendere tale carriera. «Non sapevo niente del male e del dolore: ero come un bambino quando divenni pastore», dichiara Tomas. A Dio lo ricongiungeva soprattutto l'affetto per la moglie, incarnazione di un amore che testimoniava la presenza di un dono sovrannaturale e inestimabile. La scomparsa della consorte lo gettò nel più cupo sconforto, cui s'accompagnano tormentati ripensamenti. Di nuovo, la luce del Signore gli appare distante e irraggiungibile, allo stesso modo di come egli appariva allorché, in epoca di sciagure e violenze, verificato nella dura, aspra e dolorosa realtà quotidiana, il volto di Dio assumeva, ai suoi occhi e alla sua coscienza, un aspetto feroce e crudele, talmente scostante da opporgli contro un'immagine affatto privata, illusoria e ingannevole nella sua celestiale e paterna disposizione al bene e al perdono. Alla ricerca di segni tangibili, Tomas si rinchiude nella solitudine della sua anima improvvisamente inaridita, anche se scossa da interrogativi insistenti, e respinge le cure e la dedizione di una donna, Marta, che nel vincolo amoroso intravvede l'unica possibilità dell'intervento divino.

Adesso le parti si sono capovolte: è la maestra dello sperduto villaggio svedese che tenta di materializzare l'idea di Dio nel rapporto umano, laddove il prete, incapace di cancellare il ricordo della sposa defunta, vorrebbe liberarsi di ogni affanno terreno per rinvenire la strada smarrita e dedicarsi completamente al suo ministero. Ripiegato su di sé, Tomas continua a macerarsi e non rigetta nemmeno l'ipotesi avanzata da un sacrestano, il quale insinua che Cristo, abbandonato dai discepoli e da suo padre, sulla croce dubitò della Resistenza di Dio. Ma Tomas è un sacerdote, che non ha rinunciato a cercare una risposta nell'ambito della sua aspirazione mistica: di fronte a una chiesa spoglia e deserta, dinanzi alla sordità dei fedeli che non accorrono al richiamo delle campane, celebra ugualmente il rito. Nell'austero e rigido formulario della preghiera, nella fredda monotonia e nella solennità dei gesti si annida ancora, appena dissimulato, il tarlo dell'incertezza.

A proposito di questo finale, si è parlato di ambiguità. Si sostiene che Bergman, non indicando in maniera esplicita una soluzione alle traversie spirituali di Tomas, avrebbe lasciato aperte parecchie porte alla lettura del film. Noi non condividiamo questo giudizio, né crediamo che sia legittimo forzare l'interpretazione del testo bergmaniano per ascriverne il contenuto a beneficio di una qualsiasi congrega religiosa. Viceversa, ci sembra che Bergman sia estremamente chiaro e inconfondibile, anche se ciò che dice non sfugge a una sostanziale contraddittorietà di metodo e d'impostazione.

«Voglio la conoscenza non delle supposizioni»

I termini del dibattito sono inequivocabili e riposano sull'insolubile contrasto che divide il razionale dall'irrazionale il naturale dal trascendentale, la fede dalla ragione. Bergman, e non da oggi, si muove entro questi poli opposti. Le questioni sociali non lo interessano, se non nella misura in cui lo riconducono a una dimensione morale di vasto respiro; la storia, tutt'al più gli ispira allegorie che trascendono il dato contingente e trasferiscono il mondo ideale e poetico dell'artista nell'area della metafisica; la psicologia gli serve da supporto per analisi dirette alla scoperta di una verità più alta, universale. Riassunto in una sintesi illuminante, il suo travaglio di uomo e di artista potrebbe essere definito la tragedia di una razionalità inappagata, che non ammette certezze irrazionali. La religione, il bisogno di un sostegno fideistico rientrano in questa dissonanza,

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 4 maggio 1963 pag. 25 Rinascita

Fede e dubbio in "Luci d'inverno"

Ingmar Bergman o dell'inquietudine

Inutile aspettarsi che, nelle sue opere, il grande regista svedese prenda partito: egli ha già optato per la sofferenza derivante dall'impossibilità di una soluzione

Da Luci d'inverno di Ingmar Bergman: Ingrid Thulin e Gunnar Björnstrand

La luce di Dio appare irraggiungibile

«Voglio la conoscenza non delle supposizioni»

segue da pag. precedente

che si sottrae a qualsiasi operazione meccanicistica di incasellamento. Bergman guarda a Dio ma, alla stregua del cavaliere del *Settimo sigillo*, non invoca né il miracolo, né attende la rivelazione taumaturgica, balsamica e catartica della grazia: «Io voglio la conoscenza, non la fede; non supposizioni, ma la conoscenza». Alle battute del protagonista bergmaniano replica l'autore, confessandosi: «Credo in Dio. non nella Chiesa; credo in un'idea superiore che viene chiamata Dio. Lo voglio ed è necessario. Credo che sia assolutamente necessario».

Tuttavia, l'intenzione volontaristica, l'impulso dei sentimenti sono condannati a infrangersi in un monologo interiore, che stenta a divenire dialogo e non sarà mai dialogo, almeno fin tanto che il dilemma non sarà scavalcato in un senso o nell'altro.

Il pastore Tomas resta al di là del Rubicone, avvolto nel silenzio di Dio e nello struggimento di una fede dissoltasi, di cui però non può fare a meno. Insoddisfatto dalla razionalità, non riceve conforto dall'anelito religioso. Al contempo, però, non ha la forza di compiere una scelta definitiva. Il personaggio vive interamente nella crisi; la crisi è la sua essenza; la crisi, anzi, è la ragione del suo malessere, del suo essere. E tanto più diamante essa si prospetta in quanto circoscritta nel punctum dolens: il sacerdozio.

Sarebbe, tuttavia, un errore limitarne la portata al pretesto adottato dal regista, poiché tutta la poetica e la problematica di Bergman s'imperniano, nella loro dominante astoricità e astrazione, sul conflitto fra bisogni negativi e positivi e sul dubbio sistematico. Inutile, dunque, aspettarsi che Bergman prenda partito dato che il poeta ha già optato per la sofferenza derivante dall'impossibilità di una risoluzione e non riuscirà a venirne a capo nel tentativo di coniugare l'inconiugabile. L'unica certezza indicataci concerne l'angustia di un monadismo, che non presenta alternative liberatrici: né quelle di una felicità breve, effimera e provvisoria fornita dall'amore; né quelle della nostalgia per la purezza dell'infanzia e per il candore dei semplici; né quelle del rifugio in una fede da cui lasciarsi consolare, ottenendo la promessa della salvezza eterna. Insomma, Bergman risponde alle sue domande, ritorcendole come un boomerang e addentrandosi in un labirinto dal quale si esce purché ci si affranchi dal meccanismo irrazionalistico che lo disciplina. Non è difficile scorgere in questa perenne problematicità il fascino che emanano i suoi film, il cui successo non è casuale e riveste un valore sintomatico in un periodo contraddistinto da profondi smarrimenti, dall'incrinatura di molte impalcature ideologiche, dall'affacciarsi di quesiti e avvenimenti che escludono motivazioni accomodabili entro consunti schemi sociologici e storiografici. Ne è difficile scorgere nel connubio fra razionale e irrazionale — tipico della filmografia di Bergman — il filo che cuce larga parte della cultura e della sensibilità moderne, saldate da resistenti addentellati decadentistici.

Certo è lecito addebitare a Bergman la responsabilità di ridurre la sua tensione problematica e poetica a una disquisizione sempre più tortuosa e lontana da riferimenti concreti: così come cominciano a pesare sui suoi film i pericoli imputabili a una verbosità invadente, a una prepotenza ed esuberanza dialogica che s'incanalano nella geometria rarefatta dei filosofemi.

Nondimeno l'arte di Bergman non si rinnega, né s'impoverisce. Esemplare per la nuda semplicità ed essenzialità dei mezzi espressivi impiegati. *Luci d'inverno* se non tocca la commozione ed elude i lidi della poesia, consegue una rara intensità. Nonostante la prevalenza del dialogo, rimpianto teatrale del film e il ritmo lento e disteso della vicenda, le immagini hanno una assoluta e preminente pregnanza Alieno da suggestivi virtuosismi, rispettoso delle codificazioni grammaticali e sintattiche. Bergman si affida soprattutto alla evocazione di un'atmosfera plumbea, grigia e glaciale, che plasticamente traduce l'intima e logorante sofferenza dei personaggi, non perdendo di vista, neppure per un istante, la funzione decisiva riservata al gioco mimico degli interpreti, che risalta nella sovrabbondanza dei primi piani, fra i quali non va dimenticato lo straordinario e forse ineguagliabile ritratto di Ingrid Thulin, colta nell'accorata e vibrante dizione di una lettera struggente *More solito*, l'apporto creativo degli attori si riconferma prezioso, perfettamente sintonizzato com'è alle mire, al talento, all'orchestrazione della regia e al concetto di cinematografico che ha Bergman e lo rimanda a talune postulazioni di Béla Balazs, le cui influenze sono facilmente registrabili nella teoria del cineasta svedese, secondo la quale: « Il volto umano è senza dubbio alcuno il contrassegno che qualifica il cinema. Da ciò dovremmo dedurre che l'attore è il nostro strumento più pregiato e che la macchina da presa ci comunica le sue reazioni».

Mino Argentieri

Le cifre della vittoria

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 18 - anno 20 — Sabato 4 maggio 1963 — Lire cento

E adesso, spenderli bene!

Il voto — Analisi completa dei risultati elettorali

Spagna — Un appello agli intellettuali

Castro — Il viaggio a Mosca e i rapporti est-ovest

Sommario

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, ANNO XIX/numero 34 (n. s.) - dicembre 1962 - Cesare Zavattini. (pagg. 27-28)

Diario di Zavattini. Auguri

Cesare Zavattini

25-12-1962. É Natale e avrei voluto scrivere il diario con la penna luminosa che mi ha regalato Lori Mazzetti, mi servirà a prendere note nella sala buia delle proiezioni durante il montaggio dei film; questa penna ha inoltre l'inchiostro profumato. Ma la fretta mi spinge a dettare ancora una volta a macchina. Sono le cinque e mezzo pomeridiane e le campane di S. Agnese hanno in mano la situazione. Mi è stato appena raccontato dalla levatrice P., che ha la mano leggerissima per le punture e è venuta a farmene una di penicillina perché ho una mezza bronchite, che stanotte ha tirato fuori, dice una bella bambina e i genitori volevano portarla subito in chiesa e se lei gridando non lo impediva sarebbe morta con questo freddo. Io la mezza bronchite me la sono beccata uscendo l'altra notte dopo l'una: si era appena finito di discorrere con D'Alessandro Carbone e Mida della diga di Assuan, sulla quale probabilmente faremo un film-inchiesta, e da un'altra parte della mia casa sono spuntati Di Gianni e Malaspina che stavano lavorando con Marco, così è nata l'idea di andare a Porta Portese dai napoletani, che espongono la mercanzia fin dalla sera tardi. E infatti erano là intorno a un fuoco di cartacce che spandeva odore di ceralacca; qualcuno batteva i piedi in mezzo a teste di santi, a bottiglie con dentro fitti presepi, a candelabri, e specchiere dell'800. Curvi, insaccati nei soprabiti, noi compratori e loro venditori discutevamo sui prezzi. Di Gianni si portò via con tremila lire un dannato riverso tra fiamme rosse di gesso che poi in automobile scoprimmo che era un diavolo per due cornini fatti quasi scomparire dal tempo. Lasciammo una dozzina di persone con le mani tese intorno al fuoco in aspettativa dell'alba e dei primi clienti. Con Carbone andammo a bere qualche cosa di caldo da «Berardo». Uno biondo alto forte e brillo domandò un fiammifero a Carbone che gliene regalò mezza scatola e quello si commosse e ordinò con prepotenza due grappe. Gli aprirono una bottiglia apposta ma lui la voleva con la ruta e non l'avevano. «Sono di Trieste, so tutto delle grappe». Ne assaggiò un sorso, accese un fiammifero davanti alla sua bocca e intanto buttava fuori il fiato come un mantice; ma il fiammifero non divampò, non successe niente e ai baristi disse con disprezzo che era grappa di patata e con un disprezzo accresciuto mandò giù d'un fiato tutto il bicchierino. Restò immobile qualche secondo con gli occhi rossi improvvisamente stralunati e la bocca spalancata. Lo guardavamo aspettando chissà

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che cosa. Tutto in lui implorava un po' d'aria e finalmente urlò: *vado a fogo, vado a fogo*, e corse fuori dal caffè a vomitare sui marmi della Galleria di Piazza Colonna.

Non c'è da meravigliarsi se oggi mi vengono in mente le pecore. Ho scritto per questo diario una decina di righe sulle pecore un mese fa ma il proto per due volte ha tagliato proprio il pezzetto delle pecore a causa delle solite ragioni dell'impaginazione. Ce lo rimetto per la terza volta e vediamo come andrà a finire.

Ho visto nascere una pecora in un documentario della Sardegna che Fiorenzo Serra sta girando. È sgorgata fuori come una bolla di sapone. Tutto intorno il neonato aveva infatti una membrana lucida, trasparente, che subito la madre cominciò a mangiare velocemente, come se la tagliasse con la lingua, per liberare la sua creatura; la quale in pochi secondi, appena fuori dall'involucro, cadde e ricadde sulle gambe avviandosi però subito verso il branco a saltelli, e la madre dietro; dopo una ventina di secondi si reggeva già in piedi, e tendeva sempre a confondersi nel branco mentre la madre cercava invano di impegnarlo verso di sé. Purtroppo qui la sequenza è tagliata e si va in un'altra: centinaia di pecorelle candide, che avranno avuto una settimana di vita, si spostano tutte insieme di colpo da un punto di un prato ondulato a un altro, leggere, leggerissime, come avessero aria sotto i piedi e non terra. Richiamano i mutamenti dei voli degli uccelli. Sono quasi ferme e quiete poi scattano come per una lunga distanza ma dopo trenta metri si placano, parrebbe per sempre; invece una nuova folata che non si sa mai da quale pecorella cominci.

Ecco fatto. Bisogna riconoscere che avere una mezza paginetta pronta da incastrare dove pare, è cosa piacevole; è piacevolissimo correggere, tagliare, spostare ma mettersi al tavolo che pena. Sono momenti in cui viene in mente quel poeta cinese giapponese o turco che sognò di essere una farfalla o una farfalla di essere un uomo; così mi domando se la mia ispirazione è il fattorino di *Rinascita* che verrà implacabilmente domattina o, per usare la terminologia di un cristiano di moda, *una sfera che cerca davvero il suo centro*. Colgo l'occasione per rivelare ai miei lettori, se ne ho, che alcune settimane fa in tipografia è scomparso un aggettivo, «cinematografico», per cui la parola «diario» ha campeggiato da quel giorno nella sua assolutezza o presunzione di canto *hondo*. Non lo avevo infatti chiamato «cinematografico» a caso: prima di tutto in quanto continuava nella forma e nello spirito quello che avevo pubblicato per anni nella rivista di Aristarco e anche là il cinema era la deliberata tematica; il diario solo diario è cosa da fare paura e ho scritto spesso che un diario vero e proprio lo pubblicherò quando sarò infallibilmente vecchio — quando? — e cioè nel tempo nel quale si crede che la verità, di cui ci illudiamo di possedere solamente noi qualche reliquia, tenuta in serbo appunto per una estrema occasione, possa costituire una ragione di vita degna di gareggiare con la giovinezza. Ma capisco che non deve stare in questo modo, e chi ha rimandato non troverà nella sua teca che un'altra cosa. La salvezza consiste nel dire quello che si ritiene giusto nell'attimo stesso che ci si rivela per tale. C'è Scalarini che collaborò per tanti anni all'*Avanti!* oggi che me lo ricorda. Ho appena finito di leggere il bel libro di Mario De Micheli su lui, di guardare e riguardare quei disegni netti, forti, volenti: la pace, la guerra, il capitalismo, l'imperialismo, i ricchi, i poveri. Qualcuno lo giudicava un manicheo, s'intende, che non capiva niente di politica; la politica consisterebbe nell'eludere questi contrasti bianchi e neri; tesi che ci ha portato sull'orlo della morte del mondo e il disarmo degli spiriti può darsi sia più lontano della via lattea. Lottiamo per la coesistenza, d'accordo, ma guai se si rinuncia a esprimere le proprie ideologie nei loro punti più violenti, a svolgerle rigorosamente con la gremita tenacia delle formiche. Tanto più si accetta di elaborare il proprio pensiero nell'ambito democratico quanto più l'ordine culturale non può assecondare il ritmo lento dell'ordine politico, ma deve cercare il suo ritmo nel tentativo, insito in ogni cultura creatrice, di diventare politica. Si nota un affievolimento critico di fronte agli istituti vigenti alla prassi del cuore e della mente pubblica e privata; seguitando con questo stile rallentato si preluderebbe alla guerra col fingerne l'impossibilità o col fingere la possibilità di pace senza mutazioni di fondo e senza un incremento dialettico. Il coraggio di avere paura, di cui molto si è parlato, forse non serve più; cerchiamo un coraggio diverso, che ci è sempre mancato, il coraggio di sapere le cose come stanno, il rischio di sapere. Da qui deriva una moltiplicazione e un perfezionamento ininterrotto degli strumenti critici e quella tensione morale e sistematica, che non venne mai meno in Giuseppe Scalarini. Cara Cecilia Mangini, caro del Fra', non posso farvi un augurio migliore per il 1963, che possiate fare un film sulla vita e sulle opere di Giuseppe Scalarini, un film per gli italiani utile come *Allarmi siam fascisti* e con un uomo nel mezzo, Scalarini; un uomo semplice come una favola, circa quaranta anni della nostra storia, da una parte lui con la moglie e le figlie, una famiglia quant'altre mai legata, e dall'altra le sue esplosioni grafiche, accese dall'intuizione che sotto l'informe manifestarsi della cronaca si deve sentire sempre il senso storico (si erano spaventati i signori del governo quando il cinema italiano inalberò la bandiera della cronaca, avevano sentito che su quel sentiero il cinema iniziava un processo di conoscenza lento ma irreversibile). La biografia di Scalarini ha una naturale popolare forza di sintesi, «un italiano senza retorica» dice De Micheli. C'è materia per piangere, per urlare di

Problemi della cultura 29 dicembre 1962 pag. 27 Rinascita

Diario di Zavattini

Auguri

rabbia, per ridere altamente, per toccare con mano il valore di un uomo. I fascisti buttarono giù a spallate la porta del suo appartamento e lui stava disegnando in mezzo ai suoi, in cucina; come Salgari (che c'entra? lo so) lavorava volentieri fra i rumori domestici con la prole che gli passava sotto le gambe. Gli spaccarono la faccia, la sua salute ne fu guasta per sempre. Quando lo mandarono al confine di Ustica, udì all'improvviso dietro la parete del vagone la voce della moglie e delle figlie che erano riuscite a rintracciarlo in quell'alba milanese alla partenza. Non era un uomo schematico come uomo, era imbevuto dei più dolci e profondi e contrastanti sentimenti. Il suo dolore per la morte della figlia, il suo matrimonio libero con una donna alla quale fu devoto per sempre, le sue passeggiate solitarie dopo la guerra e la sua morte nel 1948. Disse che era stanco, molto stanco; e forse ho capito bene quelle parole, la stanchezza di uno che nel'48 vedeva, in un'altra forma, risucchiati, quello che nel 1920 pareva raggiunto, e la voglia di ripetere certe parole certi messaggi certe accuse certe denunce, il sentirle vere necessarie e tuttavia troppo faticose da ricominciare e con il pericolo del ridicolo, perfino (qualche volta la verità non può essere usata che da noi per noi). Aveva una capacità di dolore immensa, e disegnava la realtà dei dolori storici, delle grandi sopraffazioni. L'ho incontrato senza dubbio qualche volta per strada a Milano; siamo abituati a figurarci un grande uomo con qualche cosa insomma che risuoni, noi italiani specialmente; e invece era uno quasi diafano.

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 51 (nuova serie) anno 19 Sabato 29 dicembre 1962 Lire cento

Il futuro di Roma pag. 5

Compromesso rischioso fra Kennedy e Mac Millan pag. 9

Sommario

Risposta al "Popolo" e a Riccardo Lombardi

Lotta di classe e autonomia

Stalin alla TV pag. 26

Diario di Zavattini pag. 27

L'estremismo di Grosz pag. 32

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Sono le diciannove e un quarto e arriva nel mio studio a un tratto la voce del Papa. Sono arrivato in tempo davanti al televisore per vedere una marea di ombrelli in Piazza San Pietro e il Papa (ancora un po' debole per la convalescenza lascia trapelare di più il suo accento bergamasco), che dice a conclusione del suo discorso ai fedeli dalla famosa finestra: «...la legge del perdono ampiamente applicata, trionfo della perfetta fraternità». Non ho udito altro. Ritorno nel mio studio e rifletto su queste parole. Quando e come la parola si fa carne?

Hanno chiesto anche a me per telefono, da Mosca, come ad altri, che cosa auguro al mondo per il 1963. Sono pieno di incertezze. Forse auguro un anno di silenzio a tutti, che per un anno non si dica che speriamo, ma si cerchino i mezzi per cominciare a sperare. Vorrei che si spalancassero le porte del carcere di Siqueiros. Il grande pittore compie il ventinove dicembre sessantasei anni e il capo del suo paese, Lopez Mateu, più ancora delle leggi, lo tiene in carcere. Intanto a Roma è aperta quella mostra dell'arte messicana che è già passata con straordinario successo in URSS, in Francia, in Svizzera, in altre nazioni europee. Siqueiros è là con i suoi quadri che sono di un eroe della pittura, il colore e la materia impastati con le idee come in una scultura e sotto dovrebbe esserci stampato: «questo artista che portiamo in giro per il mondo come vanto e testimonianza che la rivoluzione messicana non è finita, lo abbiamo messo in carcere per delitto di opinione contro lo spirito della rivoluzione stessa. Chi vuole mandargli un segno di solidarietà indirizzi pure a *David Alfaro Siqueiros* - Carcel Preventiva - Crujia 1, Mexico D.F.».

Ho trovato tra le carte e i biglietti lucidi decembrini questa lettera che viene da Milano con una firma in cui si legge bene il nome, Massimo, ma il cognome no. Dice: «Mi permetta, signor Z., forse anche lei si sta fermando. Ma la vita romanesca non interessa più sia che riguardi l'aspetto popolano, sia quello mondano. Assume un aspetto provinciale avulso dal resto dell'Italia e dell'Europa. Anche la passeggiatrice romanesca che fa quello perché ha un bambino da mantenere, non interessa, non è un problema sociale. Bisogna guardare altrove, alle grandi città industriali del nord, alle masse collettivizzate, ma che hanno aspetti particolari con problemi sociali, sessuali, tutti diversi da Trastevere. L'operaia del nord aspira ad essere Brigitte Bardot come successo, in mancanza si accontenta del *weekend* sulla Costa azzurra o al Sestriere, fa il tifo per Sivori ma si dà alla prostituzione come lotta per una sistemazione indipendente. I problemi sociali non devono essere posti in termine di miseria ma di lotta per conquistare posizioni migliori. A Torino o a Milano la miseria non fa compassione, perché chi è capace se la cava mentre l'incapacità è una colpa. Anche sulla Resistenza anti-fascista bisogna ispirarsi alla lotta e alla guerra partigiana che c'è stata nel nord, il resto sono briciole, episodi piccoli. Cordiali saluti».

Cesare Zavattini

Madres: un apprezzabile invito all'informazione critica

Giacomo Napoli

Film del 2021, *Madres* fa parte dell'interessante progetto *Welcome to the Blumhouse* di Amazon Prime Video; una serie di otto film prodotti dal colosso tecno-capitalista americano a tema thriller/horror. Non si tratta di pellicole stupefacenti, in generale il tono registico è dimesso e compassato, ma certamente sono pezzi interessanti, ciascuno a suo modo, e tra tutti direi che spiccano proprio *Bird Box*, *Nocturne* e, appunto, *Madres*. La regia di quest'ultimo film, che affronteremo oggi, è ad opera del debuttante Ryan Zaragoza il quale ci confeziona un horror molto classico, con palesi riferimenti sia a *Rosemary's baby* (senza neanche avvicinarsi alle atmosfere polanskiane) che a *Madre!* di cui avevamo già parlato ma senza mai tentare di compiere un vero e proprio salto qualitativo e accontentandosi di volare basso per non rischiare impennate tecniche che molto probabilmente non sarebbe stato in grado di sostenere. La trama è quasi monotona: una coppia americana (lui messicano D.O.C., lei meticcia) si trasferisce in Mesoamerica negli anni '70 per tentare fortuna e per offrire al loro primo, prossimo nascituro, un ambiente agevole in cui crescere; purtroppo per loro una sorta di inquietante maledizione falcidia i feti nel grembo materno proprio nella zona in cui si sono trasferiti e inizialmente pare sia tutto collegato all'uso di pesticidi di nuova concezione nei campi sui quali lavora il marito. Il punto debole principale dell'opera è certamente la fragile sceneggiatura; con Ariana Guerra nel ruolo protagonista che offre una performance occasionalmente molto decente indebolita purtroppo da uno script poco sviluppato e una mancanza di intensità generalizzata. Tuttavia gli interpreti, diretti discretamente e alcuni dei quali anche veterani (prima fra tutti Elpidia Carrillo, un tempo guerrigliera nella foresta di *Predator* e stavolta sciamanica matrona messicana) se la cavano abbastanza bene nel dipanare questa debole sceneggiatura che, se sulle prime appare scontata e non poco pesante, finalmente spicca un po' il volo quando i nodi vengono al pettine, ovverosia negli ultimi venti minuti di montato nei quali appaiono veramente chiari sia la vera entità dietro la "maledizione" sia l'effettiva "responsabilità" dei pesticidi nell'intera vicenda. Il film ci avvisa fin da subito di essere basato su eventi reali ma ovviamente lo spettatore esperto non si aspetterà nulla di più che il solito bluff *alla Blair Witch Project*. Stavolta però sbaglierebbe a pensarlo, e con un po' di soddisfazione scoprirebbe che gli eventi narrati nella pellicola sono effettivamente basati su di una brutta (bruttissima) e lunga (lunghissima) storia vera. Nello specifico, il fulcro della trama e dell'opera in sé, è l'orrenda vicenda

di eugenetica filonazista effettivamente verificatasi negli USA attorno agli anni Settanta ad opera di non meglio precisati gruppi politici (ancora oggi abbiamo a che fare con la Atomwaffe Division in America e con il battaglione Azof in Ucraina quindi purtroppo il neo-nazismo non è mai morto) e per la quale è ancora in corso un maxi-processo per crimini contro l'umanità che è andato avanti fino ad oggi con alterne vicende senza tuttavia giungere finalmente ad un punto fermo o ad un minimo risarcimento per le innumerevoli vittime di questa tragedia (prime fra tutte i bambini ammazzati direttamente nel ventre materno e considerati colpevoli della loro sola esistenza). Una sorta di horror di inchiesta, un film di denuncia sociale che vive all'interno di narrazione thriller con elementi sovrannaturali (l'immancabile spettro vendicativo) i quali finiscono per diventare semplice metafora del ricorso storico. Bizzarro e al tempo stesso compassato, con qualche discreto momento registico e con molta voglia di raccontare una verità scomoda piuttosto che offrire semplice entertainment a basso costo; sotto la confezione orrorifica (e piuttosto poco spaventosa), si nasconde infatti una storia vera e interessante, sfaccettata e terrificante, proprio perché attinge ad atrocità della vita reale che sono molto più spaventose di quanto *Madres* potrebbe mai essere. Se non altro, il finale dovrebbe spingere il pubblico ad esaminare ulteriormente e a mettere in discussione alcuni degli eventi recenti, così come pure la Storia in generale. Un invito ad un approccio all'informazione critico, serio e approfondito, nell'era del digitale in cui tutti sanno tutto ma nessuno capisce niente, alla faccia della "cancel-culture" che certi orrori vorrebbe insabbiarli per sempre perché danneggiano "l'inclusività". Se vi capita, e siete appassionati del genere, guardatelo, vale la pena.

Giacomo Napoli

The Truman Show (1998) di Peter Weir

Il pernicioso ossimoro della realtà virtuale

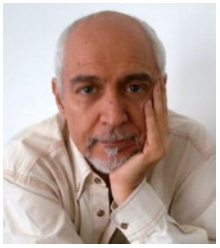
Demetrio Nunnari

Seahaven; giorno 10.909. Diretto in ufficio, Truman Burbank (Jim Carrey) è quasi fatto secco da una cosa piovuta dal cielo. Non è, come dice la radio, il pezzo d'un aereo in avaria; sembra piuttosto il faro di un set. L'uomo ha un contratto ad Harbor Island. È una traversata di mezzora, ma da sempre il mare lo inquieta; da quel dì che – usciti assieme in barca – il padre annegò. È stufo, Truman, di una inesorabile routine, e vive da sposato nel tenero ricordo di Lauren. Sulla spiaggia si baciarono una notte, spiati dalla luna, ma poi lei prese a vaneggiare: disse di chiamarsi Sylvia, e pure di una farsa e di un mondo parallelo. Portata via da un uomo, forse alle Figi, Truman non la rivide più. Un giorno, per strada, riconosce proprio il babbo nei panni di un clochard. Mentre tenta di abbracciarlo, dei figuri sbucati dal nulla glielo strappano di mano trascinandolo con sé. È come un *déjà vu*, e nessuno gli crede. In auto capta una strana interferenza radio, e gli pare che lo speaker conosca i suoi passi. Cambia percorso e scopre – non per caso - un antro segreto nell'ascensore di un hotel. Cacciato in malo modo, confida tutto invano al caro amico Marlon. Cerca allora un'agenzia, pronto a partire per le Figi. Ma non ci sono voli, e su un poster alla parete un Boeing è colpito da un fulmine. Strano modo di farsi propaganda. Rocambolescamente, attraversa in auto la baia di Seahaven e giunge ad un posto di blocco: una perdita alla centrale nucleare. E quando un agente incauto gli si volge chiamandolo per nome, Truman non ha dubbi: "loro" sanno. A casa, la moglie glissa sul fatto lodando la bontà di una marca di cacao. A sera, invece, sul pontile Marlon gli riporta il padre. E mentre i due si concedono a quell'abbraccio rimasto in sospeso, da un controcampo il regista Christof (Ed Harris) chiede un primo piano del volto commosso di Truman, mentre una melodia appassionata suggella quel momento senza tempo. Truman Burbank è protagonista del più audace esperimento mediatico di sempre. Un'intera esistenza seguita da miliardi di persone, in una cittadella ricreata in uno studio gigantesco. Il tutto coi proventi della pubblicità. E poi Lauren – Sylvia, fuori dal set –, la sola comparsa che avesse tentato di salvarlo. Ma adesso Truman sa e fugge per mare. Nessuno può fermarlo, giacché son tutti attori intorno a lui. Va dunque eliminato con l'ennesima tempesta artificiale. L'uomo però sopravvive, e lontano all'orizzonte varca i confini dell'unico mondo conosciuto. Nato da un'idea eterogenea – da Orwell a Dick a *Quinto potere* (**Diari di Cineclub** n.55) -, il film allude all'impostura dei *reality* che infuriano, non solo negli States, nel ventennio '70-'80. Grande e piccolo schermo, luoghi delle meraviglie, lentamente rendono l'*homo technologicus* sempre più incapace di stupirsi. Il cinema degli esordi, fascinoso nel suo tratto onirico, si fa poi concreto e incomincia a guardare alla realtà col neorealismo e la *nouvelle vague*. C'è, negli anni Ottanta, un rigurgito del fantastico, apprezzato ma tardivo. Come a suo tempo per l'avanguardia futurista, anche adesso l'avvento della tecnica si traduce in velocità. L'uomo moderno va di fretta, e con lui i beniamini del cinema e la tivù. Film spettacolari dai ritmi serratissimi, ma freddi, distaccati, anaffettivi. Precipitarsi è difatti non guardarsi dentro, non riflettere. Il dinamismo esteriore cela un vuoto desolante, ed urge riscoprirsi. Il pubblico ritrova così il piacere del "tempo lento", e assapora il voyeuristico desiderio di assistere ad ogni istante della vita del suo eroe minimo, poiché in lui si vede riflesso. Comprensibile dunque il successo planetario dello show diretto dal fittizio regista-demiurgo. E geniale è l'artificio di inanellare nella finzione altra finzione. Jim Carrey interpreta Truman Burbank che impersona, nolente, se stesso. La Lauren del programma di Christof è Sylvia nel film di Weir e Natascha McElhone nella realtà. E così gli altri. Ma questo estetismo redivivo che sfuma i contorni tra arte e vita, svilisce – anziché acuirla – la pretesa di realtà. E l'alternarsi di campo e controcampo e la tecnica dell'iride ribadiscono che di finzione si tratta, in effetti. Quando, sul più bello del film, vediamo in studio Christof che indugia, esige un primo piano di Truman e poi, ispirato, lascia partire le note toccanti di un brano, proviamo l'innegabile fastidio della verità rivelata. Nel mondo dei media finanche la commozione è posticcia. La dolce sposina Meryl Burbank, così incauta da farsi smascherare dal marito, viene fatta uscire di scena, e Christof ammette senza remore di avere per Truman altri progetti, incluso un nuovo legame sentimentale e, forse, il primo concepimento in diretta. Vedendo però fallire i suoi piani, il potente e vendicativo dio Christof scaglia una tormenta sulla creatura che ha osato ribellarsi al suo volere. Ma poi le parla dal cielo, come un Padre Celeste che ha in serbo un mondo ideale, fatto di bene. E come quel Padre, anche Christof concede a suo figlio quella scelta che è il dono più grande. Sovente la malia del mediatico solletica le corde del delirio.

Demetrio Nunnari

I dimenticati #87

José Mojica



Virgilio Zanolla

Oggi propongo all'attenzione una delle personalità più singolari del cinema messicano dei cosiddetti anni d'oro, ahimé semisconosciuta in Italia: un cantante e attore di grandissimo successo, che dopo essersi esibito in alcuni dei maggiori teatri d'opera del mondo passò a lavorare davanti alla macchina da presa, riscontrando notevoli esiti anche nel cinema argentino e in quello statunitense; ma a un certo punto, quando si trovava all'apice della carriera... Sto parlando di José Mujica.

Crescenciano Abel Exaltación de la Cruz José Francisco de Jesús Mojica Montenegro y Chavarín, questo il suo nome completo, era nato il 14 settembre del 1896 a San Gabriel, cittadina dello stato di Jalisco a un'ottantina di chilometri dalla costa messicana sul Pacifico, dove in passato la sua famiglia aveva posseduto alcune piantagioni di caffé e zucchero. Il nome del suo padre biologico ci è - e gli fu - ignoto; quel che si sa è che sua madre, Virginia, sposò tale Francisco Bracamontes, dal quale ebbe un altro figlio, morto infante; ma a quanto pare il marito non legò molto con José.

Questi aveva sei anni quando il suo patrigno morì, e sua madre si trasferì con lui a Città del Messico, dove José entrò nel collegio Saint Marie, quindi studiò nell'Escuela Elemental n° 3, nel collegio di San Ildefonso e all'Academia di San Carlos. In seguito, fu iscritto alla Escuela Nacional de Agricultura, dove studiò per quattro anni agronomia; ma a decidere della sua sorte fu il deflagrare della rivoluzione, che nel 1911 causò la chiusura dell'istituto.

A quel punto José, che aveva una bellissima voce, s'iscrisse al Conservatorio Nacional de Música e prese privatamente lezioni di canto, prima col reputato maestro José Edoardo Pierson (scopritore e formatore di molti talenti, tra cui Jorge Negrete), poi con l'avvocato e poligrafo Alejandro Cuevas, e rivelò la sua propensione per le speculazioni filosofiche appassionandosi alla lettura dell'*Ecce Homo* di Friedrich Nietzsche. Intuendo che il canto era la sua vera vocazione, fu Pierson a spingerlo a dedicarsi all'opera lirica. In possesso di una voce tenorile dal bellissimo timbro, sotto la guida dei suoi insegnanti José compì passi da gigante,

tanto che dopo aver debuttato al Teatro Ideal, il 5 ottobre 1916 si produsse al Teatro Arbeu (attuale sede della Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada) nel ruolo del conte Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, con esito assai lusinghiero. L'anno seguente impersonò Rodrigo nell'*Otello* di Verdi.

Mentre nelle nazioni europee infuriava la Prima Guerra Mondiale, determinato a farsi strada, col modesto capitale di 500 dollari egli si trasferì a New York, dove trovò lavoro come lavapiatti in un ristorante di lusso, presentandosi nel contempo a tutte le audizioni; finché non venne assunto in una compagnia operistica per ricoprire ruoli secondari. Ad aiutarlo e fornirgli i giusti consigli per migliorarsi pensò il grande Enrico Caruso, che ascoltandolo rimase colpito dalla sua voce e lo indirizzò alla compagnia dell'Opera di Chicago, dov'egli debuttò il 22 novembre 1919 nel ruolo di Lord Arthur Bucklaw nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Innamorato del suo lavoro, ricco di attitudine professionale e predisposto all'apprendimento, dietro indicazione di Caruso José studiò assiduamente le lingue, giungendo a esprimersi correttamente, oltreché nella lingua madre castigliana, in italiano, francese ed inglese; imparò inoltre a suonare la chitarra, danzare e andare a cavallo, e praticò molti sport che gli forgiarono un fisico atletico.

Il 30 dicembre 1921 esordì al Metropolitan Opera House di New York interpretando, in francese, Pelléas nel *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, accanto al grande soprano scozzese naturalizzato americano Mary Garden, e riscuotendo enorme successo. Dopo d'allora, il suo nome figurò spesso a fianco di quello di alcune delle più celebrate cantanti liriche dell'epoca, da Lily Pons ad Amelita Galli-Curci. Oltre a interpretare melodrammi, egli si proponeva anche in recitals, dove affiancava ai brani d'opera canzoni messicane e di altri paesi latini, che a partire dal 1925 poté incidere con l'etichetta Edison: una delle più famose fu, nel 1927, *Júrame* di María Grever, destinata a incontrare un vastissimo esito. A New York José aveva fatto amicizia col compositore e pianista cubano Ernesto Lecuona, reputato autore di canzoni; il quale nel 1930 volle lo seguisse nell'Isla per una serie di esibizioni. All'Avana il trentaquattrenne cantante messicano riscosse un vero trionfo, eseguendo alcuni popolari motivi di Lecuona, come *Canto Siboney* e *Siempre en mi corazón*, che più tardi registrò per la casa discografica Victor Talking Machine Company.

Quell'anno stesso si recò ad Hollywood, dove la recente novità del sonoro aveva reso urgente la richiesta di cantanti di talento e fotogenia per i numeri musicali di molte pellicole. Nella capitale del cinema, José firmò un contratto con la Fox Film Corporation, ed esordì nella settima arte nel musical romantico *Un bacio pazzo* (One Mad Kiss, 1930) diretto da Marcel Silver e James Tinling, accanto a Mona Maris e Antonio Moreno: interpretò il contadino José Saavedra, che per baciare una ballerina mette la sua vita in gioco. In cinque anni prese parte ad altri dieci film, destinati al mercato ispanoamericano e spesso anche a quello anglofono, accanto a molti altri attori latini o di *habla* ispanica, talvolta in grado, come lui, di esprimersi credibilmente nelle due lingue: il dramma romantico *Cuando el amor ríe* (When Love Laughs) di David Howard, Manuel París e William J. Scully (1930), la commedia *Hay que casar al príncipe* (You Have to Marry the Prince), il musical *Law of the Harem* e la commedia *Mi último amor*, tutti diretti nel 1931 da Lewis Seiler, l'avventuroso *Dick Turpin* di James Tinling (1932), il musical romantico *Il re degli zingari* (The King of Gypsies) di Frank R. Strayer (1933), e, ancora di Strayer, i drammatici *Melodía prohibida* (Forbidden Melody, id.), *La cruz y la espada* (1934) e il musical romantico *Love's Frontiers* (id.), nonché *Un capitán de Cosacos* di John Reinhardt (id.). In queste pellicole, che lo videro affiancato da attrici latine come Mona Maris, Rosita Moreno, María Alba e Conchita Montenegro, impersonò di volta in volta con grande aderenza un vaquero canterino, un principe europeo, un sultano, un barcaiolo, un romantico bandito, uno gitano, un affascinante libertino, un padre francescano, un cantante d'opera e un capitano dei cosacchi.

Con le notevoli somme guadagnate ad Hollywood José si fece progettare dall'architetto John Byers una magnifica *hacienda* nel canyon di Santa Monica, molto simile a quella che decenni prima la sua famiglia aveva perso in Messico a causa della secolarizzazione; e vi andò a vivere con la madre. L'hacienda Mojica divenne un punto di riferimento per tutti gli attori messicani che allora vivevano in California, come Dolores del Río, Ramón Novarro e Lupe Velez. Nel 1933 egli compì un acclamato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

viaggio in Europa, esibendosi all'ambasciata messicana di Berlino, in Italia e in Egitto; quell'anno acquistò anche, per la madre, l'Antigua Villa Santa Monica a San Miguel de Allende, nel Guanajuato: che fece ricostruire e portare a grande bellezza; e presto anche questo posto si convertì in un luogo d'incontri, anzi in una sorta di comunità artistica: perché invitati da lui, vi soggiornarono attori, cineasti e diversi personaggi della cultura. La sua carriera proseguì con alcune fortunate tour-

José Mojica e Mona Maris (El caballero de la noche, 1932)

nées, una delle quali nel 1937 lo portò per la prima volta in Sudamerica. Sentiva comunque nostalgia della patria, sicché decise di tornare stabilmente in Messico, dove nel 1938 recitò nel film *El capitán aventurero* del regista russo naturalizzato messicano Arcady Boytler, che aveva quale protagonista Carlos Orellana.
Nel 1940 José apparve nel film *La canción del milagro* di Rolando Aguilar, interpretato ancora da Orellana, da José Lupita Gallardo ed Estela Inda. Quell'anno, già da lungo tempo malata, morì sua madre: e quantunque atteso, l'evento lo colpì moltissimo, portandogli una depressione. Doña Virginia era una donna molto religiosa, che aveva inculcato al figlio i saldi princìpi della fede cattolica: sicché la sua perdita, ancorché non improvvisa, indusse José a riflettere sulla sua vita, riconsiderandone i vari momenti. Egli ricordava ancora la profonda atmosfera mistica di pace e raccoglimento avvertita sei anni prima nel monastero in cui, vestendo i panni di fray Francisco, aveva trascorso un certo periodo lavorando ne *La cruz y la espada*. Così, pian piano, si fece strada in lui l'idea di lasciare il secolo per intraprendere la vita monastica: una decisione lenta e ponderata, sulla quale, stando a quanto egli scrisse, influì anche a un'apparizione di santa Teresa del Gesù, che l'esortò a seguire la religione. Nel 1942, in Argentina e a Buenos Aires, José interpretò il film di Edoardo Morera *Melodías de América*, accanto a Silvana Roth e June Marlowe; nel quale cantò per la prima volta la canzone *Solamente una vez*, che il suo compatriota e fraterno amico Agustín Lara, grande autore di motivi, compose espressamente per lui in una notte, dopo avere appreso dalla sua bocca l'intenzione di assumere l'abito religioso: *Solamente una vez* si rivelò un successo mondiale. Subito dopo, cedute tutte le proprietà immobiliari di cui disponeva, José entrò nel seminario francescano di Cuzco, in Perù, per il noviziato, e assunse il nome di fray José de Guadalupe Mojica. Quindi venne assegnato al monastero di San Antonio de la Recoleta a Lima. Sempre nella capitale peruviana, nella basilica e convento di San Francisco de Jesús, il 13 luglio 1947 venne ordinato sacerdote.
Tuttavia, chi pensasse che a quel punto la sua carriera artistica fosse finita incorrerebbe in un grave errore. Perché sia pure in abito francescano, fray José continuò a esibirsi, spesso esortato dagli stessi suoi superiori: destinando le somme incassate ai fini più nobili, come l'instaurazione di un seminario nella città peruviana di Arequipa, per il quale cantò nella Radio Belgrano di Buenos Aires e tra il 1950 e il '52 dette concerti settimanali in ben sette nazioni dell'America latina, tra cui (nel '51) a

Fray José Mojica

Cuba, dove riscosse nuovamente ovunque grandi affermazioni. Sono decine le canzoni da lui portate al successo nel corso di tanti decenni di carriera: tra esse, oltre a quelle già menzionate, ricordiamo *Estrellita*, *Donde estás corazón*, *Alma mía*, *María Elena*, *Un amor que se va*.
L'anno successivo pubblicò l'autobiografia *Yo, pecador*, in cui con la storia della sua vita narrò minutamente come e perché decise di farsi frate. Nel 1953 scrisse la sceneggiatura de *El pórtico de la gloria*, un film diretto da Rafael J. Salvia e interpretato, oltre che da lui nei panni di se stesso, da Lina Rosales e Santiago Rivero, girato in Spagna nel corso di una sua fortunata tournée. La sua popolarità era vastissima: tanto che in Vaticano ebbe occasione di cantare davanti a Pio XII, e si esibì alla presenza dei presidenti di vari paesi.
Nel '59 dal suo libro *Yo, pecador* venne tratto un film dall'omonimo titolo, diretto dal regista messicano Alfonso Corona Blake: interpretava il giovane Mojica un somigliantissimo Pedro Geraldo; il cast comprendeva grandissimi interpreti come l'argentina Libertad Lamarque e i messicani Sara García e Pedro Armendariz, ma non mancava neppure José, che in veste di se stesso raccordava le varie tappe della sua vita ricordando. Il suo successivo film, il drammatico *Seguiré tus pasos* di Alfredo B. Crevenna, una coproduzione messicano-peruviana dove lavorò con Juliano Bravo e Manuel López Ochoa, uscì nel 1966 e fu l'ultimo al quale prese parte. Poco dopo, a causa di un problema di scarsa circolazione arteriosa, venne sottoposto all'amputazione di una gamba nell'ospedale di Lima. Divenuto quasi sordo, José Mojica si spense nella capitale peruviana il 20 settembre 1974, stroncato da una grave forma di epatite, all'età di settantotto anni e sei giorni. Venne sepolto nelle catacombe del convento in cui aveva servito. Cinque anni prima, in occasione dei suoi cinquant'anni di carriera, l'Instituto Nacional de Bellas Artes di Città del Messico gli aveva reso omaggio.

Virgilio Zanolla

Il cinema itinerante: l'affascinante viaggio di Davide e Francesca

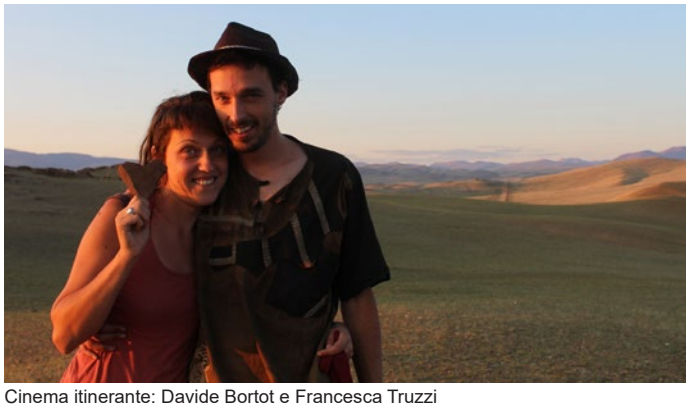
Vedere il Mondo da Google-map è una cosa, attraversarlo col cinema è cosa diversa

Abderrahim Naim

Davide Bortot e Francesca Truzzi sono due giovani trentini che si sono avventurati dal 2009 in una impresa chiamata *Cinéma du Désert*, una sorta di promozione di cinema itinerante in un viaggio che sfrutta solo l'energia solare, grazie a un camion-camper molto particolare attrezzato per lunghissimi viaggi e, in particolare, per poter far vedere il Cinema. A oggi, questo veicolo-casa ha già attraversato 23 paesi di tre diversi continenti (Africa, Europa e Asia), percorrendo circa 160.000 chilometri. L'obiettivo dei due giovani è stato quello di portare la settima arte nei villaggi più sperduti del mondo per trasmettere allegria ai bambini in paesi poverissimi. «Il nostro proponimento - ha detto Davide -, è quello di regalare il Cinema ai villaggi più remoti e isolati, ma anche quello di creare opportunità di dialogo e confronto con le persone, gettando semi che possono far germogliare nuovi progetti ». Bortot e Truzzi si sono conosciuti durante degli incontri per un progetto di riqualificazione urbana a Bologna. Davide ha sempre avuto una passione forte per i viaggi, amante del camper e della natura. Nella vita ha fatto l'operatore tecnico di teatro e poi DJ e organizzatore di eventi musicali. Anche Francesca ama viaggiare, curiosa di incontrare e conoscere culture e genti nuove. Lei ha studiato sociologia e lavorato in case per anziani, con ragazzi portatori di handicap e bambini. Dopo cinque anni di lavoro come assistente sociale a stretto contatto con queste realtà, decide di cambiare e intraprendere nuove esperienze, così, nel 2009, insieme a Davide organizzano il loro primo lungo viaggio: destinazione, Africa! L'avventura comune di Davide e Francesca può realizzarsi grazie al progetto presentato nel sito dell'Organizzazione non Governativa *Bambini nel Deserto*, organizzazione impegnata nell'ambito della solidarietà, delle energie alternative e dell'educazione e autonomia alimentare, presieduta da Luca Lotti. Questo primo progetto per un viaggio di sei mesi in Africa, prevedeva l'impegno di vivere per sei mesi a bordo di un camion dotato di ogni confort. Con tanto entusiasmo, i due giovani avventurieri hanno accettato la sfida di vivere tutto questo *on the road*, incoraggiati dal fatto che a bordo del "Nautilus", il nome dato alla casa–camion, non mancava proprio niente. Si trattava di un camion Scania del 1993, che prima di diventare grosso camper aveva svolto servizio postale in Germania, per altro con un motore di derivazione nautica affidabilissimo. Questo enorme camion è lungo 10 metri, pesa 18 tonnellate e ha una cellula abitativa a due piani tutta in alluminio, col secondo piano di 90 cm di altezza utilizzato come camera da letto. Dice Davide di questo speciale camion: «Questo mezzo così pesante è stato ristrutturato tutto da noi con l'aiuto solo di alcuni amici, creando una coibentazione spessa di sette cm con vari materiali. Abbiamo rivestito con legno perlinato una cucina portata da casa, creato ampi spazi per la dispensa necessaria per lunghi viaggi, realizzato un piccolo studio, un salottino, il bagno con doccia dotato di uno scaldacqua rapido a gas, una zona letto al piano superiore che poteva ospitare fino a 3-4 persone.». Durante l'inverno con le soluzioni del sistema Webasto di riscaldamento e condizionamento, si poteva attivare in modo efficiente, sicuro e dai bassi consumi, un calore interno alimentato a gasolio. In questo enorme veicolo sono presenti ancora due ripostigli, uno al piano inferiore per conservare l'equipaggiamento e gli attrezzi per il cinema e l'altro al piano superiore per conservare i vestiti necessari per il cambio stagionale e per una piccola officina utile per riparare cose o conservarle, che come in una cantinetta lo si faceva per depositare la riserva di 500 litri d'acqua e 800 litri di gasolio per i serbatoi.

Il camion Scania "Nautilus" e lo scivolo gonfiabile

L'impianto fotovoltaico è composto da 5 pannelli e 4 batterie, un inverter ed un regolatore di carica in grado di gestire fino a 30 ampere. Fino ad oggi sono state in tutto quattro le spedizioni fatte in Africa (attraversando Marocco, Mauritania, Mali e Burkina Faso) per un totale di circa 90.000 chilometri, percorsi promuovendo il Cinema ma anche distribuendo materiale umanitario alle popolazioni e facendo scouting per nuovi progetti.
Appena si faceva buio, raggiunto il luogo stabilito, Francesca e Davide posizionavano il maxi-schermo su un lato del camion. I film che hanno fatto vedere sono perlopiù cartoni animati per bambini, come *Kirikù, Il castello errante, Alice nel paese delle meraviglie* o *Il libro della jungla*. Francesca ama molto i bambini, durante il giorno li faceva disegnare e, una volta montato, li faceva giocare con lo scivolo gonfiabile. Altre proiezioni cinematografiche sono state fatte anche con la presenza degli adulti, facendo vedere loro film sull'inquinamento dell'Oceano, come ad esempio *A Plastic Ocean* (2016) del regista Craig Leeson, oppure il documentario *Watermark* (2013) di Jennifer Baichwal ed Edward Burtynsky sull'importanza dell'acqua come bene più prezioso per le popolazioni nel mondo. Ma il film che continuamente essi hanno proposto è *Home* (2009) di Yann Arthus-Bertrand, un docu-film sull'importanza della sostenibilità ambientale e sugli effetti devastanti dei cambiamenti climatici, già apprezzato da circa 600 milioni di persone in oltre 100 paesi e di cui ho già avuto modo di scrivere sulla rivista **Diari di Cineclub**. In tale occasione avevo avuto modo di sottolineare come già dal 2012, Yann Arthus-Bertrand avesse iniziato le riprese del suo prossimo lungometraggio dal titolo *Human*, un docu-film che sarà montato con interviste di persone provenienti da 45 paesi di tutti i ceti sociali e con riprese aeree effettuate in tante parti del mondo.
L'iniziativa del cinema itinerante è nata con lo stesso spirito di sensibilizzare le popolazioni sul tema del rispetto ambientale, attraverso la promozione all'aperto di una serie di importanti docu-film sul problema. *"Collaboriamo con diverse realtà* – ha voluto sottolineare Davide Bortot –, *tra queste molte Associazioni, come ad esempio Plastic Ocean Foundation, la Fondazione Stensen di Firenze, il festival Cinemambiente di Torino, Allegria Films e altre ancora, che hanno voluto aderire realizzando film e documentari che saranno proposti al pubblico che incontreremo nel corso del nostro progetto"*.
Dall'Africa sono poi passati alla Gre-


Cinema itinerante: Davide Bortot e Francesca Truzzi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

cia, poi in Siberia fino alla Mongolia, per iniziare una nuova avventura per un progetto straordinario chiamato *Cinema nel Deserto*. In un primo approccio in queste ultime particolari realtà di visione per un *cinema col sole*, racconta Francesca Truzzi che una volta un ragazzo le disse: *"Grazie a voi ho potuto vedere cose che non conoscevo: il mare, le grandi città..."*.

La casa-camion del « Nautilus » trasformato in un cinema itinerante

L'incontro del « Nautilus » in un villaggio africano

Quando Davide e Francesca torneranno in Italia hanno la necessità di trovare fondi per i loro progetti *on the road* che per mesi e mesi dovranno riaffrontare. La ragione per la quale risulta sempre complicato incontrarli anche quando tornano a casa, è presto detta: *"Siamo sempre impegnati in lavoretti da fare e poi organizziamo eventi di finanziamento"*, ci dicono.

Il programma prevede prossimamente la loro presenza a Rovereto, Modena, Assisi, Milano e poi Bologna, città nelle quali Davide e Francesca risulteranno impegnati in manifestazioni, cene solidali ed altri eventi per raccogliere fondi per il loro progetto. Poiché le spese da affrontare sono davvero tante, nella loro ricerca di un ampio sostegno è stata attivata anche una campagna di crowdfounding, utilizzando le piattaforme online con l'idea di ricevere donazioni gratuite. Denaro che servirebbe per la manutenzione del camion, cambiare le batterie per attivare il cinema e comprare gomme nuove per il camion, per il sistema utile a rendere potabile l'acqua, per il gasolio e per l'impianto fotovoltaico a pannelli solari, perchè solo in questo modo si può far vedere il cinema.

Davide Bortot e Francesca Truzzi sperimentano costantemente le potenzialità presenti nel cinema, che considerano a detta loro *"il mezzo perfetto per il primo contatto con le persone, che permette di superare limiti linguistici e culturali"*. E' da considerare che a sperimentare progetti di questa natura non sono state le uniche persone. Ci avevano provato in precedenza, sempre con progetti di cinema itinerante, pur rimanendo dentro i confini nazionali, anche Lorenzo Garzella con la sua Cine-bicicletta, per mostrare immagini della resistenza pisana, e Francesco Azzini con la Cortomobile, un'Alfa Romeo 2000 del 1974. L'idea del cinema itinerante è stata sperimentata anche a Ferrara, Roma e Udine con una risposta del pubblico entusiastica, al punto tale che Garzella sta pensando a una evoluzione della sua Cine-bicicletta con il Cine-bus, già sperimentato una sola volta. Lorenzo Garzella così in modo deciso ha voluto precisare: *"Vogliamo utilizzare per far vedere cinema gli autobus rossi scoperti, quelli che fanno i giri turistici delle città. Le persone sedute saranno la nostra platea a cui mostrare, sempre a tappe, immagini di storia della città ma anche scene di film cult girate in quei precisi luoghi. Nel Colosseo a Roma, ad esempio, si potrebbero far vedere scene di film con Alberto Sordi o de Il Gladiatore, sul lungotevere,invece, quelle di James Bond"*.

In questo quadro, per i cinquant'anni dall'ultima grande alluvione dell'Arno a Firenze, si sta studiando invece con la Regione Toscana l'idea progettuale di un cine-battello che attraversi il fiume e che racconti la storia di quei momenti drammatici sulle pareti dei palazzi del lungarno. Il cinema è nato come strumento mobile, nei viali. Il cinematografo ha mosso i suoi primi passi nelle fiere delle grandi città, come spettacolo attrattivo in queste fiere. Con l'invenzione dell'automobile, il cinematografo ha abbracciato la strada e da quel preciso momento il cinema itinerante ha svolto un ruolo fondamentale per l'accesso del grande pubblico popolare e per l'offerta nei territori. Con lo sviluppo della tecnologia digitale, è stato necessario pensare ad attrezzature adatte alle proiezioni cinematografiche itineranti. Era il sogno dello scrittore e politico francese André Malraux (1901 - 1976) quello di *"rendere le opere più importanti accessibili al maggior numero di persone, utili a incoraggiare la creazione di altre opere d'arte per poter arricchire le menti"*, certamente ancora oggi un sogno necessario per contrastare i "deserti culturali" presenti in buona parte della terra.

Abderrahim Naim
(Marocco)

Vittorio Gassman: il mattatore geniale del cinema italiano

Leonardo Dini

Una interessante mostra a Roma, *Vittorio Gassman, il centenario*, presso l'Auditorium del Parco della Musica, ricorda, inaugurata in aprile, in occasione del centenario della nascita, la storica e indimenticabile personalità di Vittorio Gassman, indiscusso protagonista positivo del cinema italiano del '900.

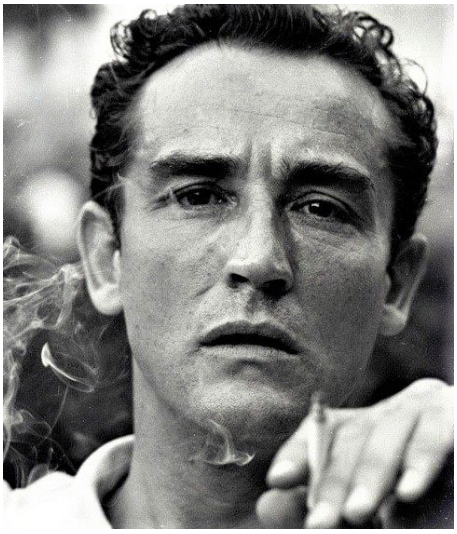
Tempus fugit e infatti tanti anni sono trascorsi dall'epoca del cinema di Gassman, tuttavia Gassman resta, a pieno titolo, nella Storia del teatro e del cinema, come attore e come maestro del teatro e del cinema italiano.

La sua scuola teatrale è ormai Storia, era grande anche nel saper insegnare il mestiere di attore teatrale alle nuove generazioni. Nasceva a sua volta, come artista a tutto tondo, dall'Accademia Nazionale di Arte drammatica Silvio d'Amico del teatro italiano, fucina di talenti. Ma fin dall'inizio, ha dimostrato una sua personalità, totalmente unica, tanto da farne un unicum nel cinema italiano.

Amava farsi chiamare il *Mattatore*, ed era effettivamente un *Matador*, per la sua classe innata e per la sua versatilità eclettica e la sua recitazione dai toni alti, spesso, da giovane, funambolica, come in parallelo, funambolico è a volte Benigni come in occasione della premiazione per il suo Oscar.

Straordinario in Gassman il suo senso dell'ironia e dell'autoironia, fiaccato solo dalla depressione degli ultimi anni, sulla quale si è preso una rivincita, sopravvivenza al suo stesso mito, con la frase: *attore: non fu mai impallato*, che ha voluto come epigrafe sulla tomba. In gioventù Gasmann era totalmente scatenato, di una vitalità dirompente, tanto da saper lavorare a 4 films contemporaneamente, e da essere uno dei *moschettieri* del cinema italiano, con Nino Manfredi, Ugo Tognazzi e ovviamente con

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

Marcello Mastroianni e l'immancabile Alberto Sordi.

Le origini tedesche, da Karlsruhe e toscane in linea materna, di Gassman ne costituivano l'unicità nel cinema italiano, la sua determinazione e anticonformismo erano proverbiali.

La mostra ripercorre tutto il Gassman attore ma anche il Gassman pensiero: splendide le lettere e le poesie dedicate alla moglie e in particolare la lettera in cui chiede di sposarlo e quella in cui descrive con una poesia il suo carattere difficile e complesso scherzando sulle tisane di camomilla. In mostra sono esposti cimeli e ricordi come la galleria di ritratti di ogni genere, disegni, dipinti e a matita, che lo raccontano in ogni età della sua vita. La mostra espone, significativamente, l'automobile originale, carrozzata Pininfarina, del film *Il Sorpasso*, di Dino Risi, ormai un film mito del cinema italiano.

In mostra sono presenti numerosi costumi originali teatrali e cinematografici. Tra di questi spiccano il costume da *Nostradamus* del suo ultimo spot pubblicitario televisivo, rimasto nell'immaginario collettivo per la frase: *questo lo ignoro.* È lo stesso periodo delle celebri *Lecturae Dantis* televisive, in tre serie, su RAI Uno, la *Divina Commedia* spiegata da Gassman, esattamente come più di recente ha fatto Benigni. È in mostra il curioso costume a metà tra veste da circense e tuta da astronauta del programma TV e spettacolo teatrale *Il* Mattatore.

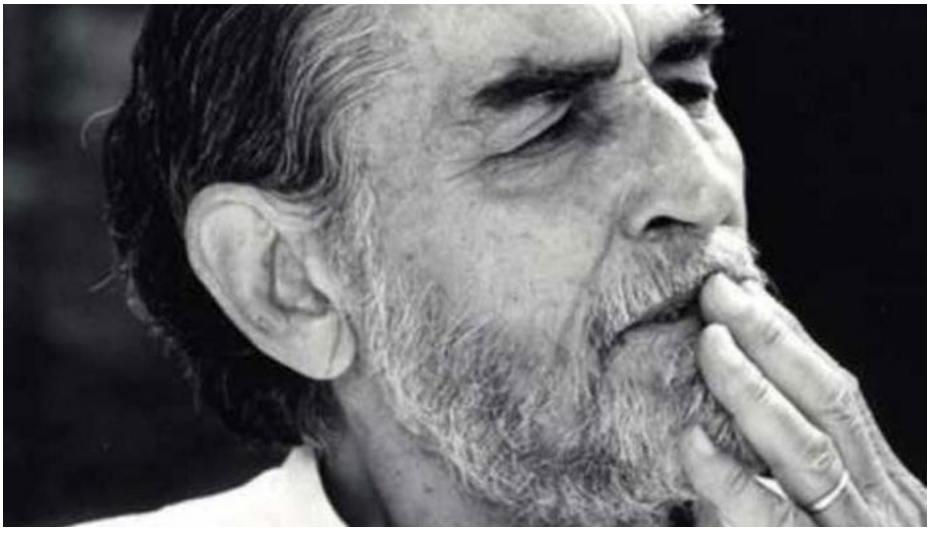
Se si può sintetizzare il talento di Gassman lo si può fare con l'espressione: poliedrico e infatti *multiforme ingegno* era quello di Gassman. Sulla fede affermava di credere nel sacro ma non nelle istituzioni temporali ecclesiastiche. Nella politica è sempre stato un uomo di sinistra e con le idee chiare e ha interpretato questo ruolo di intellettuale schierato ma non organico, in film come *La famiglia* di Scola. Al tempo stesso amava i ruoli in costume d'epoca.

Come non ricordare ad esempio *Una vergine per il Principe*, surreale parodia delle Corti Rinascimentali dei Medici e Gonzaga. E ancora il ruolo del pittore *Il caparra* parodiando i pittori Caravaggeschi, in *Fantasmi a Roma*, con la sua frase memorabile grottesca: *al fuoco al fuoco, il fuoco della ignoranza* distrugge...

E con il Principe del film *Il Conte Tacchia*, con la sua proverbiale frase, detta nel film al Conte interpretato da Montesano: *ma lo sai tu chi era er nonno der nonno der nonno der nonno de tu nonno?* E l'altra frase: *li nobili veri so'secchi secchi...*

Infinite e tutte di qualità le commedie cinematografiche di Gassman che lo hanno visto protagonista dagli anni '50 agli anni '80. Quarant'anni di grande cinema.

La mostra propone anche molte sceneggiature e copioni di scena originali dell'attore, quasi un'antologia, così anche per le foto di scena e quelle di famiglia. All'inaugurazione della mostra erano presenti Alessandro Gassman, figlio di Vittorio e attore a sua volta, e la moglie e ultima compagna di Gassman. Ma l'istrionico Vittorio è indimenticabile anche per la sua voce unica e irripetibile, come quella di Carmelo Bene. Così la voce di Vittorio scolpiva le parole, era un artista quasi Rinascimentale nella sua creatività, sempre sorprendente. Sapeva giocare infinite sfumature con i toni di voce, con le espressioni del volto e del corpo. E se Mastroianni diceva che recitare è un gioco, per Gassman l'essere istrionico era un gioco.



La sua arte di interprete cinematografico e teatrale si può dividere idealmente in tre periodi, un po' come nell'arte si parla dei periodi di Picasso, blu e rosa, cubista e non, così per l'attore nato a Genova si può parlare di un periodo giovanile il primo, quello del teatro da Visconti a l'*Otello* a l'*Adelchi*, dei drammi e delle commedie cinematografiche e poi di un periodo della maturità, seguito infine dal periodo anni '80 –'90, quello in cui mette a frutto dedicandosi alla *Bottega teatrale* a Firenze, un esperimento che trova poi il suo equivalente più tardi nella Bottega di Proietti, qui trasmette ai giovani le sue capacità drammatiche di interpretazione e la sua tecnica, con una professionalità e un perfezionismo praticamente insuperati tutt'oggi.

È stato anche uno scrittore, ricordiamo *Un grande avvenire dietro le spalle* e il libro sulla poesia con Giorgio Soavi. È stato un ottimo regista, talora di sé stesso, con originalità anche nelle inquadrature e nelle invenzioni sceniche. Ha anche scritto sceneggiature e si è applicato anche in epoca recente al doppiaggio. Multiforme anche in questo, negli interessi culturali e nella sperimentazione tanto teatrale quanto cinematografica, per quanto sia considerato un interprete classico del teatro e del cinema era in realtà non solo meticoloso e perfezionista ma anche singolarmente creativo.

Di ironia e autoironia ha fatto un'arte. Teatro e cinema erano per lui una sola cosa, ha portato avanti entrambi in simbiosi, fin dagli esordi il suo percorso teatrale creando poi il suo *Teatro d'arte italiano*, il suo *carro di tespi* e *teatro popolare* itinerante e la sua *bottega teatrale.*

Nel cinema ha fatto incetta di premi meritatissimi, ha saputo sviluppare ogni tipo di ruolo, dai più grotteschi ai più drammatici, ha dimostrato di avere infinite sfumature e coloritura interpretative, ha percorso tutti i ruoli possibili e immaginabili, più di ogni altro attore del suo tempo.

In televisione si è cimentato come conduttore e come *reader* lettore e interprete di testi teatrali e letterari e poetici. Ha coltivato una vera passione per la poesia che lo ha accompagnato anche nella fase anziana della sua vita.

Il cinema italiano di fatto sarebbe un altro cinema senza la lezione e le invenzioni genialmente provocatorie di Gassman. È stato un uomo libero e anticonformista, a buon diritto e con ragione, anche nella vita privata, diviso tra molti amori, molte famiglie create.

Si è impegnato, da uomo del suo tempo, per creare con l'esempio e con le idee, un mondo più civile ed evoluto, usando cinema e teatro e TV come strumenti per fare pensare, ragionare, per educare alla saggezza.

È stato quasi un filosofo naturale sui generis come i presocratici, anche per questo ci manca e manca al cinema italiano la proverbiale saggezza di Vittorio.

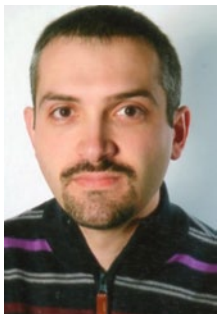
Leonardo Dini

diaridicineclub@gmail.com

Amarcord Federico

Il circolo del cinema FICC Band Apart di Oristano omaggia Fellini

Federico Fellini è uno degli autori più celebrati della storia del cinema, capace di lasciare un segno nella cultura contemporanea grazie a un'immaginazione che ha prodotto una ricchezza visiva e narrativa fuori dal comune



Paolo Licheri

In occasione dei cent'anni dalla nascita, l'Associazione Culturale Band Apart di Oristano aveva pensato di omaggiare il maestro riminese con la rassegna *Amarcord Federico*, salvo poi annullare tutto per i motivi che sappiamo. Il recente allentamento delle misure restrittive ha però consentito la ripartenza delle attività in sede e quindi la possibilità di riprendere il filo del discorso interrotto due anni fa.

Il recupero di questa iniziativa, lo scorso mese di aprile, ha offerto così ai presenti l'opportunità di riscoprire alcuni titoli della filmografia felliniana (*Il bidone*, 1955; *Roma*, 1972; *Intervista*, 1987), certamente meno noti e poco visti rispetto alle opere più conosciute del regista, entrate di diritto nella memoria collettiva.

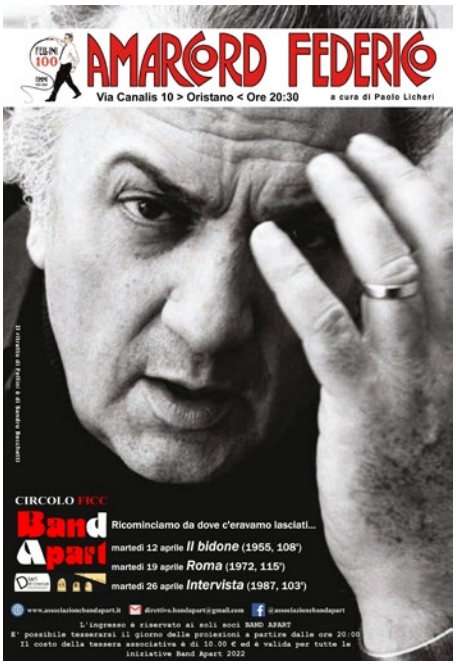
Il bidone, primo film di Fellini basato su una documentazione "programmatica" (le memorie di un magliaro conosciuto in una trattoria di Ovindoli), nasce dall'interesse di esplorare il mondo di chi è dedito alla truffa; un certo sottobosco romano fatto di meschinità e cinismo nel quale si muovono tre balordi (nemesi dei vitelloni) specializzati in "bidoni" ai danni di povera gente semplice e sprovveduta. Sorta di indagine su un'umanità abietta e vile, dove ingannati e ingannatori provengono grosso modo dalla stessa classe sociale e ci si approfitta di chi sta peggio (si veda la sequenza della finta assegnazione delle case popolari ai baraccati), nel vano tentativo di fare il salto di qualità (i "bidonisti", durante il veglione, esclusi dalla cerchia chi è ormai nel giro "grosso").

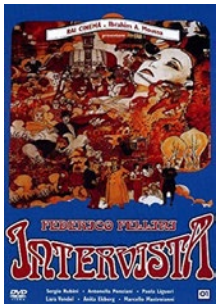
Accolto tiepidamente dal pubblico e dalla maggioranza della critica italiana fin dalla prima veneziana (esito che portò al taglio di alcune scene), opera a lungo sottovalutata (anche perché "schiacciata" tra i due premi Oscar: *La strada*, 1954 e *Le notti di Cabiria*, 1957), *Il bidone* appare certamente come il film più lontano dal tipico immaginario del suo autore: un apologo che parte coi toni della farsa per poi assumere quelli cupi della tragedia senza possibilità di redenzione, se non quella che coincide con la sconfitta definitiva. Oggi ampiamente rivalutato, può essere considerato a tutti gli effetti un titolo spartiacque tra il primo Fellini e quello della maturità.

Roma, invece, è forse uno dei film che Fellini avrebbe dovuto inevitabilmente realizzare, dato il rapporto che lo legava alla città[1]. Via di mezzo tra autobiografia romanzata (l'infanzia a Rimini e l'arrivo a Roma, tra gli anni Trenta e Quaranta) e documentario fantastico (la metropoli moderna), *Roma* è un ritratto visionario realizzato attraverso blocchi di sequenze pressoché autonome.

La struttura del film supera la drammaturgia tradizionale, per dar vita rapsodicamente a un mosaico visivo in cui ogni tessera racchiude in sé un frammento di memoria e insieme la dimensione della città-Paese. Quella raccontata dal regista è infatti l'essenza di Roma, coi suoi mutamenti urbani e sociali, e per esteso anche quella dell'Italia, che egli ha conosciuto (quella dei ritrovi conviviali, delle case di tolleranza, del teatrino di varietà, della cultura popolare anche becera e greve) e che non c'è più. C'è tutto Fellini in questo film: la satira, il grottesco, la nostalgia, le trasfigurazioni fantastiche, l'idea della morte, il continuo dialogo tra passato, presente e futuro. Tutto racchiuso in alcune sequenze che servono all'autore per riaffermare un modo di esprimersi, uno stile, al di là delle accuse di autobiografismo.

Con *Intervista* siamo dalle parti del film-confessione mascherato da diario di lavorazione e falso documentario, come nei precedenti *Block-notes di un regista* (1969), *I clowns* (1970) e appunto *Roma*. Dopo il ritratto della città-luogo d'elezione, ecco quello riguardante la città del cinema, con il quale il regista, immaginando la visita di una troupe televisiva giapponese su un suo set, rievoca alcuni momenti della sua vita di cineasta in un continuo alternarsi tra passato e presente.





Procedendo come un lavoro *in fieri*, *Intervista* finisce per risultare una lezione di cinema su più livelli: nel suo farsi (Fellini mostra se stesso e la troupe all'opera), nel suo progettarsi (viene ipotizzata la lavorazione di un film tratto da *America* di Kafka) e nel suo essere un ulteriore deposito di memoria (l'autore rievoca fantasiosamente la sua prima volta a Cinecittà). Ma il film è anche il racconto dei risentimenti del cinema verso la televisione (gli indiani che assediano gli stabilimenti cinematografici brandendo antenne TV come fossero lance); *medium* "concorrente" che però consente al primo di manifestare certi malumori finanziandolo (tra i produttori c'è Rai1).

Altro non-racconto nostalgico e divertito, crepuscolare e ironico, nel quale un Fellini sornione mette in scena tutto ciò che di meraviglioso e spettacolare c'è nel suo *cinema-falsità*, dove «sembra tutto vero, ma è tutto finto; se ti capita di accettare il film come finto, si rivela un brano di realtà»[2].

Un *excursus*, quello proposto da Band Apart, che ha consentito, attraverso film apparentemente "minori", di andare oltre l'universo immaginifico per il quale Fellini è noto, focalizzando invece l'attenzione sul narratore del proprio tempo, spesso anticipatore di tante trasformazioni della società italiana (cogliendo i simboli del recente passato e registrando i cambiamenti di costume) e per questo ancora capace di parlare al nostro presente.

Paolo Licheri

1 *Dichiara Fellini: «Roma è una città orizzontale, di acqua e di terra, sdraiata, ed è quindi la piattaforma ideale per dei voli fantastici. Gli intellettuali, gli artisti, che vivono sempre in uno stato di frizione fra due dimensioni diverse – la realtà e la fantasia – trovano qui la spinta adatta e liberatoria delle loro attività mentali: con il conforto di un cordone ombelicale che li tiene saldamente attaccati alla concretezza. Giacché Roma è una madre, ed è la madre ideale, perché indifferente. È una madre che ha troppi figli e quindi non può dedicarsi a te, non ti chiede nulla, non si aspetta niente. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai, come il tribunale di Kafka»; Federico Fellini, Fare un film, Einaudi, Torino, 1980, p. 144.*

2 *Tullio Kezich, «la Repubblica», 2 ottobre 1987.*

Chiediti se sei felice

La felicità non è uno stato, è un'attività

Ho deciso di essere felice perché fa bene alla mia salute.
(Voltaire)
La miglior vendetta? La felicità. Non c'è niente che faccia più impazzire la gente che vederti felice.
(Alda Merini)
La felicità consiste nell'ignoranza del vero.
(Giacomo Leopardi)
Ci sono due modi per conquistare la felicità: uno è fare l'idiota, l'altro è esserlo.
(Enrique Jardiel Poncela)
La felicità non esiste. Di conseguenza non ci resta che provare a essere felici senza.
(Jerry Lewis)

Antonio Loru

Strana la vita, stavolta intendevo parlare di morte, che non è l'antitesi della vita, come ingenuamente in tanti credono, ma la sua sintesi, niente di strano, a credere ci si sbaglia sempre, credere è in sé stesso un errore, una rinuncia a pensare, e invece mi ritrovo a parlare di felicità, cosa che più lontana dall'idea della morte non si riesce a immaginare. La felicità, dunque. Cos'è la felicità? Esiste una definizione di questa che a tutta prima appare uno stato, una condizione, perché perlopiù confondiamo la felicità con chi in un determinato momento ci appare felice e per questo lo stabilizziamo nella sua felicità, ignorando, non pensando, al percorso che ha fatto per giungere a quel traguardo e all'aleatorietà di questa vittoria, la felicità, conquistata con tanta fatica ci tiene compagnia solo per pochi attimi, poi repènte riparte, Achille piè veloce corre, per suo modo d'essere, davanti a noi, goffe e lente testúggini? Naturalmente la filosofia, quella cosiddetta scienza generale dell'essere, un tempo ma ancora oggi la si può chiamare metafisica e tra le filosofie particolare d'indirizzo, la filosofia morale, si sono, da che la filosofia e i filosofi sono affacciati sulla scena del mondo della storia, per noi occidentali, a prestar fede ai documenti, più o meno 2.500 anni fa, interessate al tema della felicità, declinandone variamente il nome e il concetto, oppure considerandola, la felicità, un'idea, con tutti i pericoli e le trappole, le complessità ontologiche e gnoseologiche (cioè relative alle possibilità umane di conoscere gli oggetti delle idee) che le idee in quanto tali comportano. Penso di non allontanarmi tanto dalla verità se dico che per i filosofi la felicità è stata e continua a essere uno dei temi di maggior interesse, assieme al tema dell'amore, anche questo nella sua complessità: quello che i greci e i latini intendevano con la nostra parola amore spesso è distantissimo da quello che intendiamo noi, dato che il suo significato, dal Medioevo e fino ai giorni nostri è stato fortissimamente condizionato dalla visione cristiana del mondo della vita, disincarnato e reso esangue, quando invece nei mondi classici dell'antichità greco latina *amore* è tanta carne e tanto sangue, energia e forza, non di rado brutale. Quasi sicuramente Aristotele non è il primo a trattare il tema della felicità, ma è tra gli antichi quello che ha lasciato più materiale documentario, opere in cui tratta in maniera organica e sistematica il tema della felicità. Platone davvero non saprei dire se ha riflettuto, con le sue straordinarie capacità di pensatore poeta, sulla felicità, tutto preso dal tema della giustizia e dalla necessità di insegnare agli uomini e alle società del suo tempo il cuore, il nucleo fondante della giustizia, il valore dei valori, il bene, che nel suo Stato ideale coincide con l'auto-riconoscimento della propria natura psichica individuale, che ci fa intellettuali oppure militari o ancora ci voca alla produzione e al commercio dei beni materiali necessari alla vita degli individui e degli Stati. Socrate, dal canto suo, attraverso il racconto che ne fanno alcuni illustri contemporanei, in primo luogo Platone, pare desse molta importanza per poter essere tranquilli, in pace con sé stessi e gli altri, al riconoscimento dei limiti che ognuno di noi, necessariamente ha, facendo suo l'ammonimento della saggezza popolare di allora, valido ancora oggi, che recita: conosci te stesso, e di conseguenza, riconosci la tua ignoranza: *so di non sapere*, pare andasse ripetendo a chiunque lo incontrava nelle strade e nelle piazze di Atene, dall'alba a notte inoltrata, perché se pecchi di presunzione in cuor tuo sarai infelice. Potremmo, dal suo contrario, l'infelicità, cercare di ricavare il significato, la definizione di felicità in Socrate; ma è certamente un'opera superiore alle nostre deboli forze (ossimoro). Aristotele, l'allievo più illustre di Platone invece sostiene, nelle sue opera di morale o etica, che esistono due tipi di bene, uno di natura strumentale, cioè un bene che si attualizza per raggiungerne un altro di maggior pregio, fino al bene più grande e più in alto di tutti: il Bene supremo, il conseguimento del quale porta alla felicità, o eudaimonia, come la chiamavano i greci. Cos'è allora questo Bene supremo? È la conoscenza dell'Essere supremo, l'Essere in quanto tale, sono le conoscenze metafisiche delle Cause prime delle cose, le cose di questo mondo sotto il cielo della Luna, derivate dalle prime e quindi cause seconde (il mondo fisico o della natura, se preferite). Ne consegue, per paradigma logico, (Aristotele era fortissimo anche in logica) che felice può esserlo solo il filosofo, colui che sa riconoscere il Bene supremo, al di là del mondo degli elementi e causa di questi. La vera felicità è solo nella conoscenza, solo il filosofo metafisico conosce l'oggetto maggiormente degno di essere conosciuto, l'Essere in quanto Essere, ergo solo il filosofo è felice, e più si è ignoranti più si è infelici. Parrebbe la concezione socratica della ricerca della conoscenza come vero valore morale portata a conseguenze estreme. È interessante notare che uno dei più grandi filosofi dell'Ottocento europeo, Arthur Schopenhauer, rovescia completamente la concezione Aristotelica della felicità: il filosofo, il sapiente è il più infelice degli uomini, gli uomini sono la specie più infelice che popola la Terra, tra le altre specie saranno maggiormente infelici gli individui di quelle che più psichicamente assomigliano all'uomo, che sono capaci, se non di autocoscienza di una coscienza forte, fortemente ricettiva degli stimoli del mondo esterno. L'uomo che è dotato di autocoscienza soffre le leggi della vita, che non guardano in faccia nessuno, non hanno alcuna pietà per l'individuo ma lavorano solo al mantenimento in

"Assunzione della Vergine" (1475-1476 ca.) di Francesco Botticini (tempera su tavola 228.6×377.2 cm acquistata dalla National Gallery di Londra nel 1882)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

vita della specie e se possibile alla sua crescita numerica, insomma gli individui, sostiene il filosofo di Danzica, sono solo *funzionari della specie*. Tra gli uomini i filosofi, gli intellettuali, gli artisti, i sapienti, chiamiamoli come ci pare, gli uomini intelligenti, ecco, sono quelli che soffrono di più perché hanno scoperto l'insensatezza del mondo, la totale irrazionalità di ciò che chiamiamo realtà; qui la prospettiva va in direzione contraria all'idea di Aristotele, felici possono esserlo, credono di esserlo, solo gli idioti, più si scende nella scala dell'intelligenza e più si è felici, più si sale più si soffre e si è infelici; il saggio allora non cercherà la felicità partecipando agli affari del mondo, ma la tranquillità ritirandosi il più possibile dal mondo, contrapponendo alla volontà cieca di vivere, originaria ed fuori dal tempo, la *noluntas*, (è una parola del dizionario filosofico di Tommaso d'Aquino rivisitata da Schopenhauer), senza però allontanarsi violentemente dal mondo, lasciando che la volontà della specie che ci ha messo senza motivo al mondo, allo stesso modo, senza motivo, ci liberi dal mondo; nel frattempo, in quella che per brevità chiamiamo vita, possiamo godere, dice Schopenhauer, del buon cibo, di lunghe passeggiate col nostro cane (è un animalista ante litteram) ma soprattutto del piacere della musica, delle belle donne anche, ma stando attentissimi a non mettere al mondo figli, che sarebbe, come dire, altre infelicità. Infine, tra i tantissimi che hanno trattato il tema della felicità, o per affermarla possibile o per negarla come impossibile alla condizione umana e addirittura per tutti gli individui di ciascuna specie la vita sarebbe sempre sofferenza, per chi lo sa e per la maggior parte degli uomini, che non lo sanno, per tutti gli animali e le piante, che chissà chi lo sa se lo sanno, è interessante, ma io lo trovo tristissimo, il discorso intorno alla felicità di Immanuel Kant, che alcuni considerano il più importante filosofo europeo del 'Settecento. Le cose stanno pressappoco così: l'uomo in ambito morale è libero, nel comportamento, verso sé stesso e verso i suoi simili deve porsi, parole sue, come un *legislatore universale*, vale a dire, se in una determinata situazione, io mi comporto in un certo qual modo, voglio, che in ogni tempo e in ogni luogo tutti, ma proprio tutti tutti, si comportino allo stesso identico modo. Naturalmente un'affermazione del genere fa sobbalzare l'uomo comune, ma il suo ragionamento ha una logica che non è facile spiegare, ci provo. Dice Kant: il comportamento morale risponde a una legge che non ci viene dall'esterno, chessò, un precetto religioso, un credo politico, la condizione economica e sociale, ma in totale autonomia tutti noi siamo in grado di riconoscere se un'azione è morale o meno, e per essere morale deve essere puramente formale, non riguardare il contenuto materiale dell'azione, per esempio fare la carità, visitare gli infermi, ma dalla semplice intenzione del fare del bene a un altro me stesso, perché potrei, sempre per esempio, visitare quotidianamente per anni un infermo nella speranza che alla sua dipartita mi nomini suo erede, o aiutare le vecchiette ad attraversa la strada per poter partecipare al Concorso Bambino Buono 2022, e altro. Nell'agire morale ciò che conta per il pensatore prussiano è l'intenzione, la buona volontà. Facile replicare che di buone intenzioni, di volontà buona sono pavimentati i gironi dell'inferno. Perciò non lo faremo. Ma ciò che davvero caratterizza l'etica kantiana (Kant l'abbiamo appena detto è un prussiano, un uomo tutto d'un pezzo, questo gigante della filosofia, piccolino fisicamente, non superava il metro e cinquanta, ma integro, anzi integerrimo nelle sue teutoniche convinzioni, per di più era stato educato fin da piccolino al pietismo, forma religiosa severissima della già severa Chiesa Riformata Protestante tedesca) è il concetto di dovere, il comando interno, l'imperativo categorico che ci dice: devi dunque puoi, non: puoi quindi devi. Non solo: Kant dice chiaramente che il compimento dell'azione morale entra in contraddizione con la nostra sensibilità, che per sua natura è portata alla soddisfazione del desiderio, al piacere, alla ricerca della felicità. Un po' questa idea la ritroviamo nel *Disagio della civiltà* di Sigmund Freud, dove si sostiene che il comportamento socialmente corretto, politicamente accettabile, avviene a discapito di una quota di felicità, certo siamo più sicuri, approvati, ma meno felici. S'illudono, sostiene Kant, coloro che sostengono che si può compiere quello che la nostra coscienza morale universale e autonoma ci impone e contemporaneamente essere felici, questa sarebbe, a suo modo di vedere una sorta di *presunzione di santità*, ma i santi, conclude non abitano la Terra, se sono sono in un'altra dimensione, privi di ciò che spesso si oppone al compimento del dovere morale, la sensibilità, il corpo, in definitiva. Se sono diventati Santi è proprio in virtù della felicità che hanno sacrificato per adempiere, per le vie traverse della religione, al dovere. Infine, se posso dire la mia, penso che la felicità non sia uno stato, una stabilità, ma un momento breve di quel percorso che ognuno di noi compie e che per brevità, come canta il poeta, chiamiamo vita. La felicità, se vogliamo continuare a chiamarla così, consiste nella realizzazione di quel sé profondo che ci portiamo dentro fin da bambini, nel poter rispondere alla domanda che un tempo i grandi facevano ai bambini (e i bambini a sé stessi): cosa farai/ò da grande? Qualcosa l'ho creato, forse non tutto quello che avrei voluto, non tutto, ma in qualche modo la mia vita assomiglia ai miei progetti, ho agito in questo mondo, il mondo mi ha cambiato certo, ma in qualche modo anch'io l'ho cambiato il mondo, qualcosa di me rimarrà per qualche tempo nella memoria degli altri. Ho agito, non sempre esattamente come avrei voluto, o magari potuto, e qualche volta sono stato felice. Se avrò ancora progetti da realizzare forse sarò ancora felice. Dobbiamo imparare a muoverci senza rimpianti dentro i limiti della nostra e dell'universale condizione, sapendo che *ars longa vita brevis*. Che è, tra l'altro, un bellissimo album del 1968 dei Nice.

"Danza a bougival" (1883) di Pierre-Auguste Renoir - olio su tela di 181 × 98 cm conservato al Museum of Fine Arts di Boston

Antonio Loru

Il cinema ribelle, anarchico e provocatore di Tinto Brass

Pierfranco Bianchetti

Nato casualmente a Milano il 26 marzo 1933, Giovanni Brass detto Tinto, discende da una famiglia di Gorizia (suo zio è il pittore Italico Brass), ma è veneziano d'adozione. Laureatosi in giurisprudenza all'università di Ferrara alla fine degli anni Cinquanta, tenta senza successo di entrare a Roma nel mondo del cinema, per poi trasferirsi a Parigi dove lavora nell'archivio della Cinémathèque Française negli anni in cui trionfa la Nouvelle Vague. Un'esperienza per lui gratificante e formativa che gli permette da autodidatta di imparare l'arte della regia e di lavorare come assistente di Joris Ivens e Roberto Rossellini.

Grazie all'interessamento del produttore Morris Ergas che lo incoraggia, rientra in Italia dove riesce finalmente a debuttare dietro la macchina da presa con *In capo al mondo*, 1963, film bollato dalla censura come "ideologicamente anticostruttivo, antireligioso, antimilitare". Fortunatamente qualche mese dopo, grazie al nuovo governo di centro sinistra, le cose cambiano e la sua opera, ripresentata, ai censori viene approvata con il nuovo titolo *Chi lavora è perduto*.

Il film, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia diretta da Luigi Chiarini, vede protagonista un giovane disoccupato a Venezia durante una giornata estiva, alla ricerca di lavoro sopportando il caldo tra ricordi e desideri di ribellione e di libertà. *Chi lavora è perduto* è ben accolto dalla critica che ne sottolinea il linguaggio originale e promettente.

Poi nel 1964 Tinto gira i documentari *Tempo libero* e *Tempo lavorativo*, commissionati da Umberto Eco per la Triennale di Milano, cui fa seguito il film di montaggio *Ça ira- Il fiume della rivolta*, che ricostruisce un tragico affresco del Novecento, dalla Grande Guerra alla Rivoluzione d'ottobre, dalla guerra civile spagnola ai campi di sterminio, fino ai bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki.

Nello stesso anno il regista firma *Il disco volante*, con Alberto Sordi, Silvana Mangano e Monica Vitti alle prese con lo sbarco di extraterrestri in un paesino del Veneto.

Nel '66 Tinto Brass si concede anche un violento western spaghetti dal titolo *Yankés* prima di partire per Londra, all'epoca città swinging, nella quale stanno esplodendo nuovi linguaggi con il cinema, i fumetti, la musica e la pubblicità.

Nascono così film intrisi di ribellione e di denuncia della morale sessuale borghese: *Col cuore in gola*, 1966, un thriller interpretato da Jean-Louis Trintignant ed Ewa Aulin, *Nerusubianco*, 1969, viaggio nell'ossessione di una donna sposata e *Droupout*, 1970, con Franco Nero e Vanessa Redgrave, storia di un emigrato italiano a Londra fuggito dal manicomio per rapire una signora dell'alta borghesia, trascinandola alla scoperta della vita dei bassifondi della città.

Nel 1968, ancora affascinato dal tema della follia, ma anche dalla liberazione sessuale, dall'antipsichiatria e dalla repressione delle forze dell'ordine, Tinto Brass firma *L'urlo*, protagonista un bravissimo Gigi Proietti affiancato da Tina Aumont ("*la più bella*- confesserà il cineasta- *tra tutte le attrici con cui abbia mai lavorato*"), un'opera surrealista proibita a lungo dalla censura, sberleffo delle convenzioni borghesi viste attraverso le avventure di una ragazza in fuga poco prima del suo matrimonio c on un uomo appartenente alla buona società.

"Col cuore in gola" (1967)

"Io Caligola" (1979)

"L'urlo" (1968)

"Salon Kitty" (1976)

Nel 1971 è la volta di *La vacanza*, ancora con la coppia Vanessa Redgrave e Franco Nero, triste vicenda di una ragazza evasa da un manicomio e innamoratasi di un bracconiere che l'aiuterà a vendicarsi di chi l'ha fatta internare.

Tinto Brass (1933)

Del 1975 è *Salon Kitty*, ambientato in un postribolo di Berlino durante il nazismo; una sorta di pasticcio storico-spionistico a sfondo sessuale, che però mette in evidenza l'abilità e l'originalità nel montaggio del regista. Nel '79 gira *Caligola*, coprodotto dall'editore di *Penthouse* Bob Guccione, film che mischia con disinvoltura porno e storia, con un cast prestigioso formato da Malcom McDowell, Peter O'Toole, John Gielgud. Brass però nel corso del montaggio viene esautorato e la pellicola uscirà nelle sale con il titolo *Io, Caligola*.

Del 1980 è *Action*, pellicola con la quale ha inizio la svolta erotica del cinema di Brass, che sarà al centro di una querelle tra l'autore e il critico cinematografico Morando Morandini. Nel 1983 il regista ottiene un successo senza precedenti con *La chiave*, tratto dal romanzo omonimo dello scrittore giapponese Jun'chiro Tanizaki, interpretato da una Stefania Sandrelli in versione erotica, prima di una serie di protagoniste femminili di film che saranno in testa al box office, come *Miranda*, 1985, ispirato dalla locandiera di Goldoni, *Paprika, 1991* e *Cosi fan tutte, 1992*.

Sono gli anni d'oro del regista veneziano contrassegnati però da forti polemiche con la critica cinematografica italiana che rimpiange il Brass originale e corrosivo, piegato alle inesorabili leggi di mercato del cinema. Per vendetta nei confronti dei suoi detrattori, il regista in *Miranda* ci mostra in una sequenza Serena Grandi, la protagonista, mentre porta dei fiori sulla tomba di Callisto Kezick, chiaro riferimento ai noti critici Callisto Casulich e Tullio Kezich.

Con l'apertura delle sale a luci rosse, negli anni Novanta il cinema porno soft di Brass entra in crisi. Il suo ultimo film *Mona-amour*, esce direttamente in dvd.

Si chiude così la carriera di un cineasta geniale e controverso. In un'intervista a l'Unità del 27 aprile 1996 Tinto Brass ha confessato i suoi rimpianti professionali: "*Qualche film che avrei potuto farlo e che invece non ho fatto. Per colpa di De Laurentiis non ho fatto Rambo. Gli avevo proposto il romanzo First Blood molto prima che ci pensasse Hollywood. Per colpa mia invece non ho fatto Arancia meccanica. Me lo propose la Paramount, io ero d'accordo ma volevo fare prima L'urlo. Loro videro quel film e cambiarono idea*".

Pierfranco Bianchetti

L'impiegato (1960)

Antonio Falcone

Uno scrittore baciato dal successo, che vive in una lussuosa villa affacciata sul mare, detta alla segretaria attraverso il dittafono un capitolo del suo prossimo romanzo, mentre il cameriere gli porge il cocktail del buon mattino. Il nostro si appresta poi ad una salutare nuotata, cui segue un confortante massaggio, mentre il suo agente lo tormenta con pressanti richieste. Intanto nell'abitazione è entrata di soppiatto tale Joan (Anna Maria Ferrero), sfuggita dalle grinfie del perfido gangster McNally (Pietro De Vico). L'affascinante *femme fatale* appare propensa a concedersi al romanziere, quando quest'ultimo avverte di essere afferrato da "una forza invincibile", che, come ogni mattina, puntualmente alle 7.30, lo spinge ad alzarsi e a recarsi in un posto dove vi dovrà restare fino alle 14... e già, quanto finora descritto non è altro che la dimensione onirica al cui interno trova buon albergo Nando Guida (Nino Manfredi), impiegato all'Istituto Romano dei Beni Immobili, influenzato dalla lettura del Giallo Mondadori *Morte a Las Vegas*, di Jack L. Brown, ricercata evasione da una quotidianità che lo vede vivere con la sorella Lisetta (Anna Campori), amante dell'amico e collega Francesco (Andrea Checchi), vedovo con due figli, oltre a confidare il suo malanimo esistenziale al gatto di casa, Romoletto. Il lavoro in ufficio segue una ormai consolidata routine, fra atavica pigrizia e disincanto pratico: si timbra il cartellino anche per i colleghi assenti, prendendo il loro posto agli sportelli, mettendo in atto per i poveri utenti il classico rimando da un settore all'altro, in particolare per levarsi di torno le pratiche più rognose. Il direttore (Gianrico Tedeschi) però annuncia l'arrivo dall'efficiente Milano dell'ispettore Jacobetti, esperto in relazioni umane, che si rivelerà essere una donna (Eleonora Rossi Drago), energica e risoluta, seguace delle nuove tendenze già affermatesi in America: via gli storici affreschi e spazio a "tinte motivazionali", così come a inediti orologi segnatempo, nuovi arredi e test attitudinali. Tutto ciò andrà a creare un certo malcontento, soprattutto in Nando, che accompagna le novità col malcelato sarcasmo che gli è proprio, continuando a confidare nei sogni quali congruo rifugio, ma anche qui la realtà irromperà ben presto e senza chiedere permesso... Diretto da Gianni Puccini, autore della sceneggiatura insieme a Elio Petri, Tommaso Chiaretti e Nino Manfredi, *L'impiegato* vede l'esordio di quest'ultimo in qualità di protagonista, offrendo opportuno risalto a stilemi interpretativi propri di un talento particolare, idoneo a portare in scena una recitazione pacata, basata su un umorismo sommesso e controllato, improntata alla sobrietà, al sottotono, con un sagace ricorso alla mimica e alla resa dello sguardo, memore di quanto attori come Keaton e Chaplin avevano dato al cinema muto, accentuando quei toni malinconici propensi ad integrarsi in un'istintiva carica di simpatia. La caratterizzazione dialettale è ancora evidente, ma siamo già all'inizio di un percorso che condurrà ad una maggiore dimensionalità attoriale, nella definizione di personaggi dalle notevoli sfaccettature, psicologicamente rimarchevoli, considerando come il suo Nando funga da tramite ad una satira nel complesso piuttosto pungente, rivolta ad un paese formalmente incline ad abbracciare le novità apportate dal boom economico (le inquadrature che si soffermano sul luccichio delle prime insegne pubblicitarie), nell'ambito sociale come del costume in genere, soprat-

tutto le sue elargizioni in veste di sogni a buon mercato (gialli popolari, fotoromanzi, caroselli televisivi), idonei quest'ultimi a mitigare il deflagrante impatto di una realtà sempre più complessa e variegata nel suo incessante trasformismo, spinto anche da un calcolato progresso calato dall'alto: fulgido esempio al riguardo la sequenza in cui si vedono gli impiegati visionare il prospetto del nuovo complesso residenziale loro destinato, con Nando pronto ad esternare il suo disappunto, ironizzando sulla possibile presenza anche di una torretta per le guardie, così da impedire possibili evasioni. Un miglioramento certo necessario ma che non sempre tiene conto delle reali necessità umane, da valutare singolarmente e non standardizzare, in nome di una fredda efficienza, funzionale essenzialmente al puro profitto. L'espediente narrativo del "sogno compensatore" alla lunga può risultare ripetitivo, ma vi rimedia una congrua fluidità registica e l'ausilio del valido montaggio (Nino Baragli), richiamando in parte quanto visto in *The Secret Life of Walter Mitty* (Norman Z. McLeod, 1947), primo adattamento dell'omonimo racconto scritto da James Thurber nel 1939, cui seguiranno il nostro *Sogni mostruosamente proibiti* (Neri Parenti, 1982) e il *remake* del 2013 ad opera di Ben Stiller. Supportato dal naturale camaleontismo proprio di Manfredi, affiancato da una splendida e brava Anna Maria Ferrero nel dare prova del suo eclettismo, nonché da eccelsi comprimari (Checchi e Campori in particolare), Puccini mette in scena un efficace parallelismo fra il mondo onirico e l'ordinaria quotidianità, rimarcandone ora la reciproca confluenza, ora la concreta mescolanza, fino alla sovrapposizione interscambiabile che porterà alla realtà dell'incontro notturno dell'infingardo impiegato con l'irreprensibile, apparentemente, Jacobetti (Eleonora Rossi Drago in gran spolvero, algida ed elegante), per poi giungere ad un finale che ironicamente lancia una fune fra le due entità, con Nando a chiedersi, rivolgendosi a noi spettatori con sguardo complice, "*sogno o son desto?*". Si va così a delineare quale assunto portante della narrazione, in guisa di postilla conclusiva, la necessarietà di un sogno ad occhi aperti per rendere sopportabile quella ritualità impiegatizia inclusiva, fra l'altro, di un risveglio al cardiopalma, una celere vestizione, a volte anche senza neanche togliersi il pigiama, una veloce lavata pro forma ed una altrettanto rapida sorsata di caffè. Quanto descritto anni più tardi verrà visualizzato con note amaramente sarcastiche e iperbole volte al paradosso da Luciano Salce nel portare sul grande schermo, dopo i precedenti letterari e televisivi, il Fantozzi ragionier Ugo creazione di Paolo Villaggio, nei primi due titoli della serie (*Fantozzi*, 1975; *Il secondo tragico Fantozzi*, 1976), mentre ne *L'impiegato* la bonomia appena velata dal "cinismo pratico" di Nando rende la satira meno incisiva, per quanto sempre efficace. Andando a concludere e riprendendo quanto scritto nel corso dell'articolo, siamo di fronte comunque ad un valido esempio "alternativo" di commedia all'italiana, caratterizzata da un acuto lavoro di scrittura, una regia a suo agio nel delimitare ambienti, situazioni e soprattutto valorizzare ogni singola interpretazione attoriale, per poi, infine, celebrare la vittoria definitiva del buon Nando su qualsivoglia evento concreto gli si vada a parare innanzi, perché se è vero che "*Coloro che sognano di giorno sanno molte cose che sfuggono a chi sogna soltanto di notte*" (Edgar Allan Poe), lo è altrettanto il constatare come "*La verità non sta in un solo sogno ma in molti sogni*", (didascalia iniziale del film *Il fiore delle mille e una notte*, 1974, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, tratta da un passo della famosa raccolta di novelle citata nel titolo).

Antonio Falcone

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 26 aprile 2022 al 24 maggio 2022

Polanski racconta Polanski | Decima Puntata - Neve e vampiri: la lavorazione di "Per favore non mordermi sul collo". Conduce Roberto Chiesi. |24.05.2022|08:41 | https://bit.ly/3MKMEDS

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLVII Puntata - ODESSA, organizzazione degli ex membri delle SS, rete di ex gerarchi e criminali nazisti fuggitivi. Conduce Giorgio Ajò. |20.05.2022|21:45 | https://bit.ly/3lsl5mL

Daniela Murru legge Gramsci (CIII) | Lettura delle lettere scritte da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht e a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 5 maggio 1930. |20.05.2022|05:39 | https://bit.ly/3Lvjnfg

I dimenticati #36 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Trentaseiesima puntata: Marcelle Romée. Conduce Virgilio Zanolla. |19.05.2022|05:39 | https://bit.ly/3wvX98F

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXIII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al documentario "Ennio" di Giuseppe Tornatore |19.05.2022|05:39 | https://bit.ly/3LmY9A4

La terra è di chi...la "gira" | Ventitreesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Rumore bianco di Alberto Fasulo. Gerardo Ferrara si siede sull'argine e ascolta l'attraversamento di Alberto Fasulo. |19.05.2022|38:00 | https://bit.ly/3yKehsy

Carmen De Stasio introduce Oronzo Liuzzi | I suoni, i pensieri nelle parole (20°): Dedicato al poeta della parola pensante. |18.05.2022|10:44 | https://bit.ly/3yKwdUe

Nobel per la letteratura | Ottantantottesima Puntata - Elias Canetti, premiato nel 1981. L'incipit dell'opera "La lingua salvata. Storia di una giovinezza", pubblicata in Italia da Adelphi nel 1980. Conduce Maria Rosaria Perilli. |18.05.2022|05:39 | https://bit.ly/38sYzYp

Poesia del '900 (LXXXIX) | Pierfranco Bruni legge "Mio marito ha un cuore generoso" di Biancamaria Frabotta, da "Tutte le poesie.1971-2017" (Mondatori, 2018) |17.05.2022|01:37 | https://bit.ly/3FRiCf8

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLVI Puntata - Augusto Pinochet e il suo regime liberticida e antisemita. Conduce Giorgio Ajò. |13.05.2022|10:03 | https://bit.ly/3MizMET

Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 21 aprile 1930 |13.05.2022|03:12 | https://bit.ly/3Pg194r

I dimenticati #35 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Trentacinquesima puntata: Alessandro Momo. Conduce Virgilio Zanolla. |12.05.2022|08:40 | https://bit.ly/39XI1YP

La terra è di chi...la "gira" | Ventiduesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Cinema di pace. "I giovedì del Cinema dei Diritti Umani" di Salerno riflette sulla inquietudine del nostro tempo. Maurizio Del Bufalo ci racconta la IX edizione della rassegna cinematografica che si terrà a Salerno 11 - 27 maggio. Conduce Gerardo Ferrara. |12.05.2022|25:49 | https://bit.ly/3L7YFl6

Nobel per la letteratura | Ottantasettesima Puntata - Erik Axel Karlfeldt, premiato (postumo) nel 1931. La poesia "I tuoi occhi sono fuochi". Conduce Maria Rosaria Perilli. |11.05.2022|04:56 | https://bit.ly/39caae3

Polanski racconta Polanski | Nona Puntata - "Un giovane Macbeth". Conduce Roberto Chiesi. |10.05.2022|11:07 | https://bit.ly/3L-1ca6m

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLV Puntata - Juan Domingo Perón, il facilitatore dell'immigrazione clandestina di criminali nazisti in Argentina. Conduce Conduce Giorgio Ajò. |06.05.2022|06:41 | https://bit.ly/3kSjIxm

Daniela Murru legge Gramsci (CI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 7 aprile 1930. |06.05.2022|07:46 | https://bit.ly/3siMewy

I dimenticati #34 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Trentaquattresima puntata: Ruan Lingyu. Conduce Virgilio Zanolla. |05.05.2022|09:37 | https://bit.ly/38Xi772

La terra è di chi...la "gira" | Ventunesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. "Piccolo corpo" di Laura Samani. Italia, 1900. Laura Samani, in collegamento con Gerardo Ferrara, racconta il suo personale e mutevole attraversamento. David di Donatello a Laura Samani per "Piccolo Corpo" - Riconoscimento come Miglior esordio alla regia. |05.2022|38:23 | https://bit.ly/3KF4GWo

Schegge di cinema russo e sovietico | Ottava Puntata - Il sacco di Roma a Mosca. Conduce Antonio Vladimir Marino. |04.05.2022|10:38 | https://bit.ly/3KIByNV

Nobel per la letteratura | Ottantaseiesima Puntata - Sinclair Lewis, premiato nel 1930. Da "Il nostro signor Wrenn. Storia di un gentiluomo romantico" (Liber Liber, 2022, traduzione di Cesare Pavese), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |04.05.2022|05:24 | https://bit.ly/3OXWMdU

Poesia del '900 (LXXXVIII) | Pierfranco Bruni legge "Vestita di nulla" di Romano Battaglia, da "L'uomo che vendeva il cielo", 2011. |03.05.2022|01:49 | https://bit.ly/3MHJdxo

Pasolini 100 | Sesta Puntata - Giorgia Bruni legge tre poesie dalla raccolta "L'Usignolo della Chiesa Cattolica" [1958]. |02.05.2022|02:51 | https://bit.ly/3F7Z99G

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLIV Puntata - Alfredo Stroessner (1912 – 2006) generale, dittatore del Paraguay e il regime nazista dei poveri. Conduce Giorgio Ajò. |29.04.2022|07:38

Daniela Murru legge Gramsci (C) | Lettura di Antonio Gramsci, 1917: "Odio gli indifferenti)" |29.04.2022|07:20 | https://bit.ly/3s1cQln

I dimenticati #33 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Trentatreesima puntata: Ferdinand Marian. Conduce Virgilio Zanolla. |28.04.2022|09:31 | https://bit.ly/3vr0lSv

La terra è di chi...la "gira" | Ventesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. Incontro con Veysi Altay. A conversare con Gerardo Ferrara, oltre a Veysi Altay, Marco Asunis(FICC) e Antonello Pabis (ASCE). |28.04.2022|32:17 | https://bit.ly/3ETq7BP

Nobel per la letteratura | Ottantacinquesima Puntata - William Golding, premiato nel 1983. Dal romanzo "Il signore delle mosche" (Mondadori 2016), l'incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |27.04.2022|05:48 | https://bit.ly/3KoKgAO

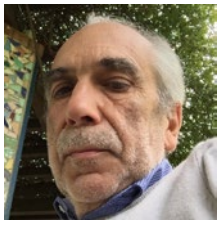
Polanski racconta Polanski | Ottava Puntata - "Come nacque "Chinatown". Conduce Roberto Chiesi.26.04.2022|12:32 | https://bit.ly/3kcxISp

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

I dimenticati #34 | Ruan Lingyu (阮玲玉) Love and Duty (戀愛與義務) (1931) | https://youtu.be/jJJ_PYIOrGg
A Spray of Plum Blossoms (一剪梅) (1931) | https://youtu.be/80O-SEZihuao
Little Toys (小玩意) (1933) | https://youtu.be/JNiwbMv6fzc
The Goddess (神女S, ShénnǚP) è un film muto del 1934, diretto da Wu Yonggang. | https://youtu.be/EW0470hfB5A
New Women (新女性) (1934) | https://youtu.be/fai33-dpTI0
National Customs (國風) (1935) | https://youtu.be/rlkLxnHeCTE
I dimenticati #35 | Alessandro Momo
Il divorzio è un film commedia italiano del 1970 diretto da Romolo Guerrieri. | https://youtu.be/uqysAjHGoV8
La polizia è al servizio del cittadino? è un film del 1973 diretto da Romolo Guerrieri. | https://youtu.be/-25ihifK2Zc
I dimenticati #36 | Marcelle Romée
Coeur de lilas è un film del 1932 diretto da Anatole Litvak. | https://youtu.be/op_fBeFavjE
I dimenticati #37 | Andrei Krasko
Dogs (traduzione letterale del titolo originale russo Псы , Psy) è un film sovietico di Dmitry Svetozarov pubblicato nel 1989. | https://youtu.be/McMmn7JdqbY
The Brother (titolo originale: Brat , in russo : Брат) è un dramma russo diretto da Aleksei Balabanov, pubblicato nel 1997 | https://youtu.be/aDaaCGZz-Ok
Goddess: How I fell in love (titolo originale russo : Богиня: как я полюбила), è un film drammatico russo, il primo lungometraggio di Renata Litvinova , uscito nel 2004. | https://youtu.be/F9mOhJt9lnU
Ansano Giannarelli
16 ottobre 1943 (1960) - cortometraggio. Un documentario realizzato da Marina Piperno | https://youtu.be/qyl79gxe8Ko
Noi siamo l'Africa (1966) - cortometraggio | https://youtu.be/ISt2mLkQfjM
Dakar è una metropoli (1966) - cortometraggio | https://youtu.be/Hs14QsuoqKg
I misteri di Roma (1966) - documentario- Film a episodi ideato da Cesare Zavattini e diretto da numerosi registi coordinati dallo stesso Zavattini | https://youtu.be/uS93D914H30
Diario di bordo (1966) | https://youtu.be/8cZ9WuZC8Gw
Sabato domenica lunedì (1968) - cortometraggio | https://youtu.be/mMbLrAVw5us
Sierra Maestra (1969) | https://youtu.be/XzJul-D66nZQ
Analisi del lavoro (1971) - cortometraggio | https://youtu.be/APwAU-ECOZw
Guido Rossa (1979) - cortometraggio | https://youtu.be/fknBWPPPahg
Un film sul Partito Comunista Italiano (1982) - documentario | https://youtu.be/2xkSLOt61IY
Vittorio De Seta
Banditi a Orgosolo è un film del 1961 diretto e prodotto da Vittorio De Seta. | https://youtu.be/YbdolBEEXW4
Un uomo a metà è un film del 1966 diretto da Vittorio De Seta. | https://youtu.be/6dNgjmr9sBA
L'invitata è un film del 1969 scritto e diretto da Vittorio De Seta. | https://youtu.be/MoAXA-sHDD4k
Lu tempu di li pisci spata - cortometraggio (1954) | https://youtu.be/21dnu_L-oEc
Isole di fuoco è un documentario breve del 1954 diretto da Vittorio De Seta. Il film è ambientato a Stromboli. | https://youtu.be/v4qOTIMqAjM
Sulfarara - cortometraggio (1955) | https://youtu.be/Rmf9fhRcG_g
Pasqua in Sicilia - cortometraggio (1955) | https://youtu.be/ValGQgV7sMs
Contadini del mare - cortometraggio (1955) | https://youtu.be/GlkeP1ktIJY
Parabola d'oro - cortometraggio (1955) | https://youtu.be/dmnElKdBTfI
Pescherecci - cortometraggio (1958) | https://youtu.be/aWm8EfzhNzs
Pastori di Orgosolo - cortometraggio (1958) | https://youtu.be/56TLF2fSMgk
I dimenticati - cortometraggio (1959) | https://youtu.be/n3iwkzkpphM
In Calabria (1993) | https://youtu.be/JvmwJgxa_Po
Luigi Di Gianni
La tana (1966) | https://youtu.be/DZLiNxok-GUQ
La ragazza di plastica (1967) | https://youtu.be/NgWdvpctlZE
Il ricevimento (1968) | https://youtu.be/U5R-64sh6rUI
Appunti per un film su Kafka (Nella colonia penale) (2013) | https://youtu.be/zUsgKT-vThAk
Incubo (1965) | https://youtu.be/40X2iOs9x-Qg
Frana in Lucania (1959) | https://youtu.be/300F1wnkH1k
Pericolo a Valsinni (1959) | https://youtu.be/PaKh5e00P_s
La punidura (1959) | https://youtu.be/cWVf_xd3Vd4
Via Tasso (1960) | https://youtu.be/CL-8Q1hPX2Dk
L' Annunziata (1961) | https://youtu.be/Pw-Dh5ygtaFI
Grazia e numeri (1961) | https://youtu.be/IVl-vtSgBhS8
Ragazze dell'avanspettacolo (1961) | https://youtu.be/BRwuuNiiKkg

Antiche città della Bulgaria (1962) | https://youtu.be/ie1LtyYXXtk
Cinegiornale della pace (coregia con altri su idea di C. Zavattini) (1962) | https://youtu.be/qUICqgExfRs
Il monastero di Rila (1962) | https://youtu.be/tXWJbhvY7c4
Carnevale a Ronciglione (1963) | https://youtu.be/761PxLwwc50
Lotta contro i Mostri (Ennio Calabria) (1963) | https://youtu.be/4ziFX-9U2pg
La tragedia del Vajont (1963) | https://youtu.be/JRSTBglhf8Q
L'uomo e la maschera (1963) | https://youtu.be/rkxCX8pmhzs
Vajont (Natale 1963) (1963) | https://youtu.be/y_TvKeJ3qIY
La città oppressa (1964) | https://youtu.be/p9WJog2L-D4Q
Inchiesta a Povilio (1964) | https://youtu.be/BO7p1SMziy4
Un paese che frana (1964) | https://youtu.be/vvYR8SFoA7s
La Madonna di Pierno (1965) | https://youtu.be/X4OYlFypy3w
Viaggio in Lucania (1965) | https://youtu.be/2YeQzbLog8Y
Il lagno (1966) | https://youtu.be/KRyl5ajdokE
Il culto delle pietre (1967) | https://youtu.be/wir3wLB2_sU
Essere capo (1967) | https://youtu.be/e1Wt6Jieu3Q
Tempo di raccolta (1967) | https://youtu.be/11ZgsCpeexI
L'apparizione (1968) | https://youtu.be/I7AfjQA1vbA
Chanukkà (Festa delle luci) (1968) | https://youtu.be/cg2PtQK4gDY
Una malattia che si chiama Sud (1968) | https://youtu.be/3TnsSMYAOEY
La nascita di un culto (1968) | https://youtu.be/OYOxNOe_-SA
La potenza degli spiriti (1968) | https://youtu.be/FpSlI-_fwn4
Dottori: aeropittore futurista (1971) | https://youtu.be/7vRy487Cu-s
Morte di Padre Pio (1971) | https://youtu.be/4HPkNR-Fo7M
Morte e grazia (1971) | https://youtu.be/lM_wLj3It9Q
Basilicata. Una regione fra due mari (1978) | https://youtu.be/w7dw2yi3q6c
La Milano di Achille Bertarelli (1987) | https://youtu.be/EYsS_k8dyJk
Ailano. La tradizione (2005) | https://youtu.be/DsSzBw56rzI
Carlo Gesualdo da Venosa - appunti per un film (2009) | https://youtu.be/tamfk2OeBvk

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXI)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

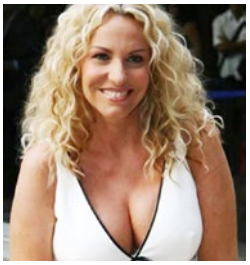
Sandra Milo

Mauro Corona

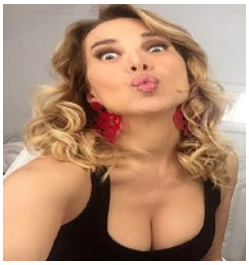
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

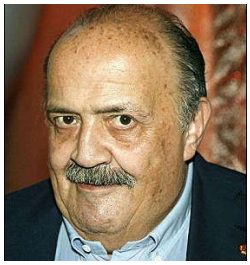
Flavio Insinna

Bruno Vespa

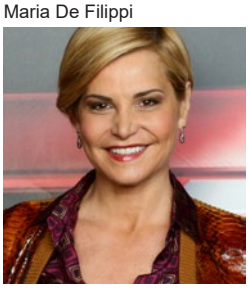
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

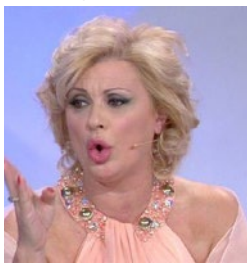
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

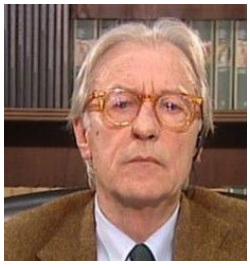
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

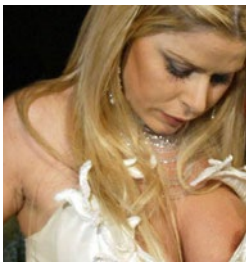
Federica Panicucci

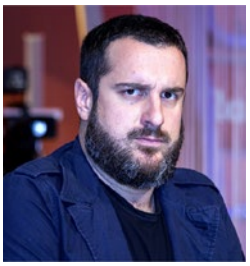
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Fitzcarraldo (1981) di Werner Herzog

C'è silenzio e silenzio. Ma questo è qualcosa di più

Brian Sweene Fitzger (Klaus Kinski)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com